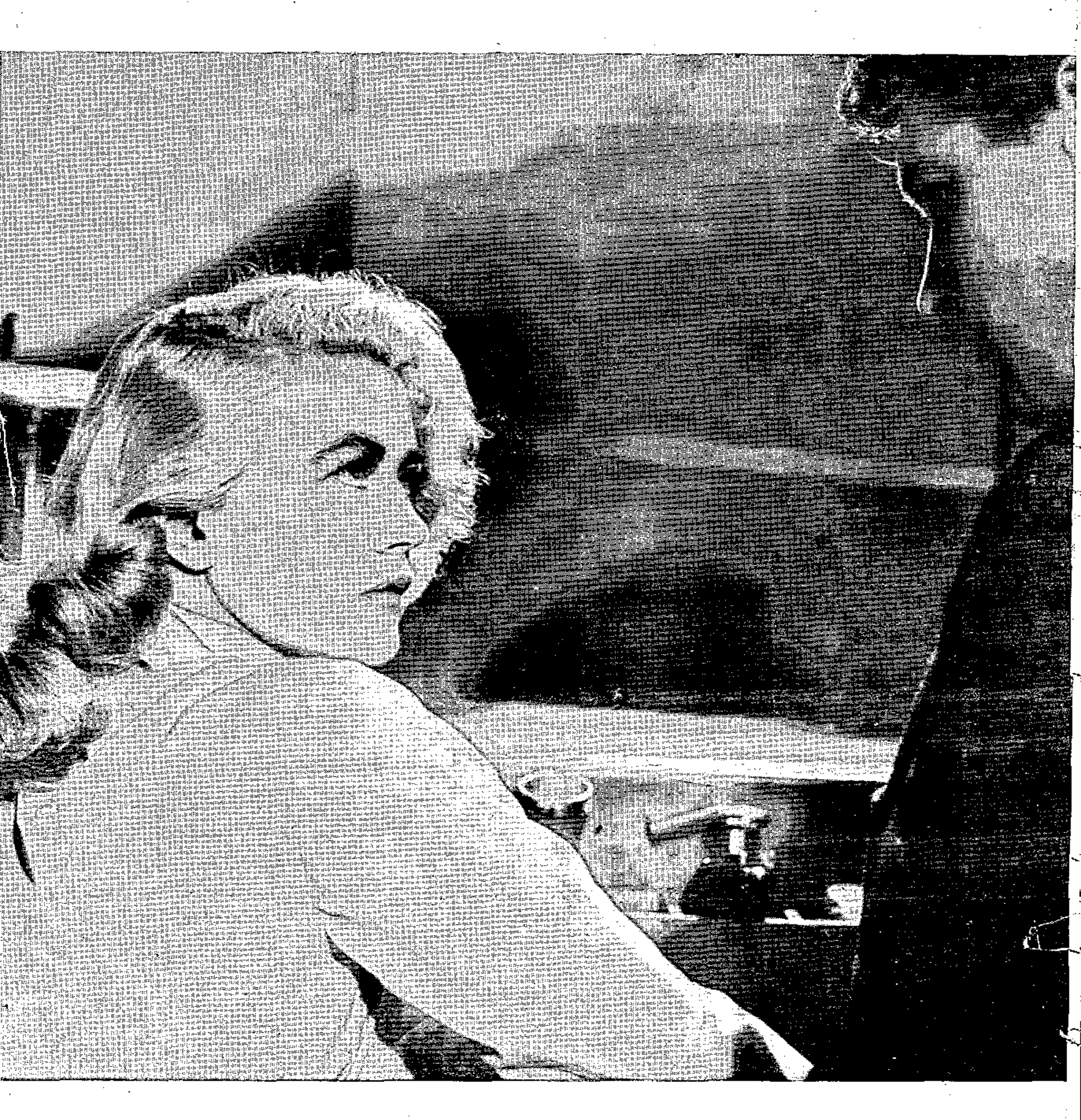
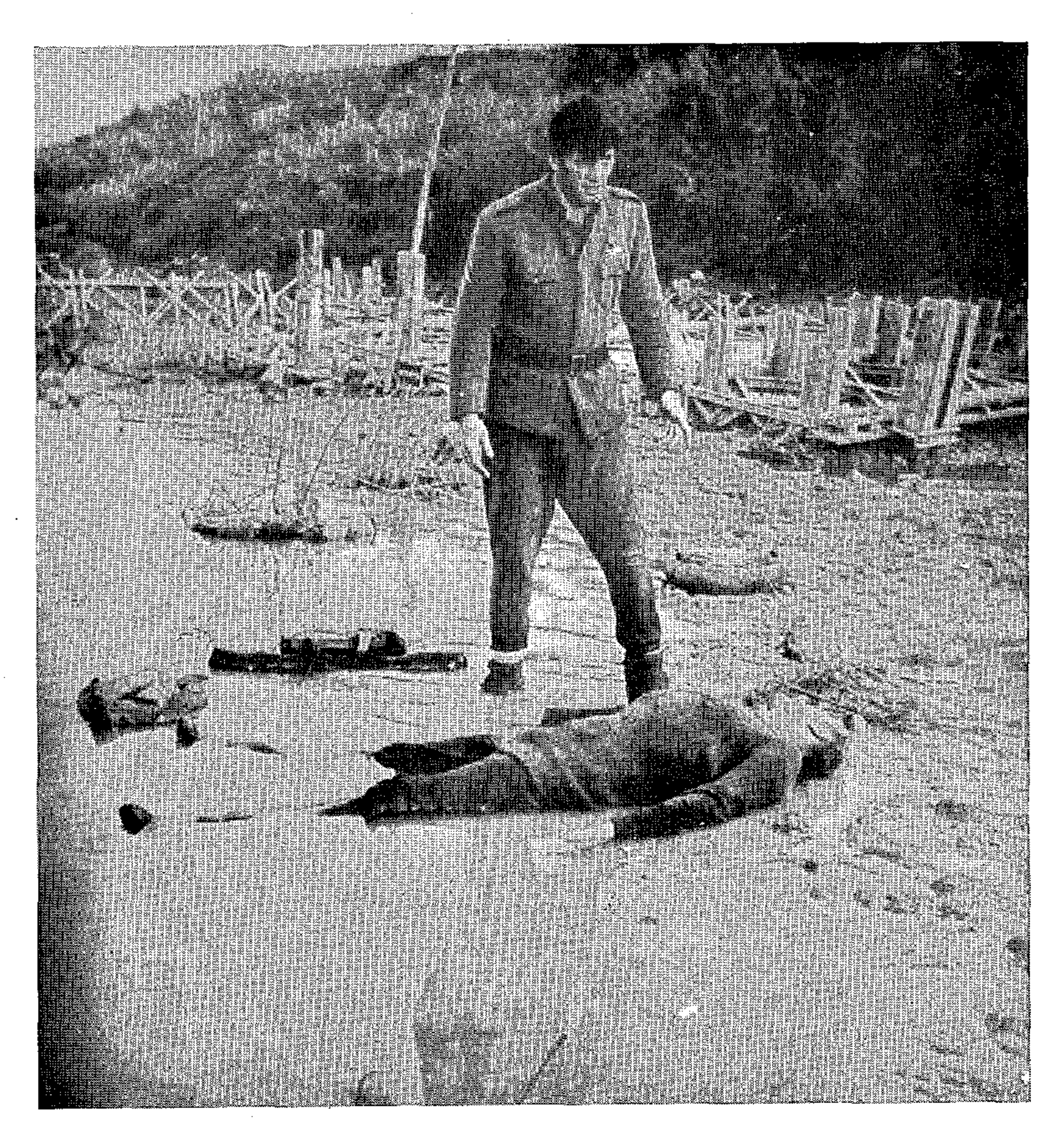
CAHIERS
DU CINÉMA



81 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● MARS 1958 ★ 81



Rock Hudson a été nommé vedette de l'année pour sa création dans L'ADIEU AUX ARMES, tiré par David O. Selznick du célèbre roman d'Ernest Hemingway, et interprété également par Jennifer Jones et Vittorio de Sica (20TH CENTURY FOX)

NOTRE COUVERTURE



Dorothy Malone et Rock Hudson sont, aux côtés de Robert Stack, les vedettes du film **Universal** en CinemaScope **LA RONDE DE L'AUBE**, tiré du célèbre roman de William Faulkner, « Pylone » (édité en français par Gallimard). Avec le metteur en scène Douglas Sirk et le producteur Albert Zugsmith se trouve ainsi reconstituée l'équipe qui fit le succès de **Ecrit sur du vent**, pour lequel on avait décerné un Oscar à Dorothy Malone.

L'abondance des matières nous force à reporter à notre prochain numéro la suite de l'étude de Jerzy Plazewski : « Le jeune cinéma polonais. »

Ne manquez pas de prendre page 50 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

MARS 1958 TOME XIV. — N° 81

SOMMAIRE

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

MON EXPÉRIENCE



par Max Ophuls

Lettre au rédacteur en chef (1) : ...*et croyez moi*, j'ai fait l'expérience que je ne suis pas un essayiste ou littérateur professionnel. Si vous tenez absolument à avoir un article sur *mon expérience*, pour votre numéro de Pâques, je vous prie de vous contenter de ces notes qui n'ont pas la prétention de former un ensemble cohérent.

Des pensées sans forme définie, notes pêle-mêle, réflexions à bâtons rompus, pour les gens de mon espèce signifient détente. Le cerveau part en vacances, fait une cure et *aime à ramasser*, au lieu d'un fil rouge, une multitude de fils colorés. Ça fait du bien, car, dans un film, c'est tout le contraire : on doit construire, calculer, on a besoin d'une vue générale, puisque le film est un produit industriel, et, depuis que je suis dans cette industrie jusqu'au cou, j'ai fait l'expérience... mais c'est ce que je vais vous raconter maintenant.

« *Eh bien ! tu finiras par l'avoir ton expérience !* » (parole prophétique de l'année 1922). Mon oncle a eu raison. Tous les oncles ont raison ,quand ils donnent prudemment aux jeunes gens des conseils aussi pessimistes, au début de leur carrière. Expérience — c'est ce qu'on apprend seulement plus tard — veut dire perdre au fur et à mesure l'ignorance de l'enfance et ses rêves. On échange l'illusion contre la réalité, on passe des choses devinées, désirées, insaisissables au monde des limitations. Un homme d'expérience est un enfant détruit. Nous aimons à mettre notre destin entre les mains des politiciens, des pilotes ou des dentistes.

A Darmstadt, j'ai rencontré une fois un directeur de théâtre en faillite. C'était l'hiver, pendant l'occupation, après la guerre de 1914. Venu d'Aix-la-Chapelle, j'avais

(1) Cet article a été publié par la DEUTSCHE ZEITUNG, le 31 mars 1956.

dû, pour lui rendre visite, traverser à pied le pont de Mayence sous une tempête de neige. Ma petite valise était remplie de brochures de publicité et d'espoir. Il était chez lui, couché sur un canapé, et il avait le teint tout gris sous la lumière du jour. Il portait sur sa tête un sac de glace, et sur son cœur exténué des mouchoirs mouillés. Une répétition générale sous sa direction (je crois qu'il s'agissait d'*Egmont*) avait été un fiasco complet, à cause des défections, des grèves, de la crise du théâtre, du chahut et du report de la première : « *Tout ça, ce ne sont pas des hommes,* gémissait-il, *excusez-moi si je ne peux vous écouter aujourd'hui... Même les musiciens de l'orchestre, même les chefs décorateurs, ne parlons pas des acteurs, tout ça, ce sont de grands enfants.* »

Trente-cinq ans après, exactement avant-hier, j'ai rendu visite à un studio parisien. Un collègue metteur en scène avait l'air tout résigné : « *J'en ai plein le nez. Tout ça, ce sont des gosses et rien de plus.* » Mais moi, j'aime les enfants. Je n'aime pas les petits enfants, mais alors pas du tout, mais les grands. Malheureusement, autour de moi dans mon métier, il paraît que le temps des adultes a commencé, le temps des enfants détruits. L'oncle était devant le parc de l'enfant, lorsque le cinéma, il y a à peine quarante ans, esquissait ses premiers pas et prophétisait : « *Tu finiras par l'avoir ton expérience !* » A-t-il eu raison ? Et s'il est bien vrai que nous sommes entrés dans l'ère du cinéma *qui a de l'expérience*, il ne nous reste qu'à souhaiter que cette stabilité soit de courte durée.

« *On cherche ingénieur qualifié, plein de méfiance envers l'expérience.* » Si j'étais dans le Fer-Charbon-Acier, à la suite d'une annonce pareille, j'irais me présenter tout de suite. Mais on ne cherche pas les metteurs en scène de cette façon. C'est pourquoi, ces dernières années, j'ai mis avant chaque film cette petite annonce dans mon journal imaginaire, et puis je me suis présenté moi-même.

Pour illustrer ce que je veux dire, la circulation dans Paris est le meilleur exemple. Il y a des règles. Beaucoup de gens connaissent les règles. Beaucoup les connaissent à peine. Quelques-uns y font attention, quelques-uns très peu. Les règlements savent qu'on fait beaucoup, et aussi très peu, cas d'eux. C'est pour cela qu'ils changent continuellement. Résultat : tout le monde sait conduire. La circulation à Paris est une œuvre d'art. Les préfets sont de merveilleux metteurs en scène. Quand ils ont fait leurs preuves, ils doivent s'en aller. Même au Maroc. La circulation à Paris devrait être étudiée par tous les aspirants metteurs en scène. Pas d'après les manuels ou les graphiques, mais nonchalamment, en y regardant à peine, de la terrasse d'un café. C'est, en tout cas, la raison que mes amis avançaient pour justifier les longues heures qu'ils passent aux terrasses de café.

Si l'on donnait aux préfets — ou à leurs adjoints, ou aux agents de la place de la Concorde — la haute main sur les problèmes de production ou de distribution, il en résulterait un gigantesque mic-mac. Le film ne leur obéirait pas. Le film exige un ordre rigoureux. Il veut aujourd'hui être sûr de son affaire, et c'est là son drame. Autrefois, quand il manquait d'assurance, constituait encore un danger, il n'était pas encore menacé. Aujourd'hui, il essaye d'être un divertissement qui a fait ses preuves, qui s'est construit des conventions sur lesquelles il peut se reposer, regardant désespérément du côté des recettes éprouvées, au lieu de partir à la recherche du merveilleux et du mystère. Peut-être est-ce la faute des financiers, qui maintenant sont des gens du monde. Les grandes banques et le ministère des finances ont pris la place des joueurs et ils ont la responsabilité des épargnes qu'on leur a confiées. Il faut les comprendre.

Les bouillants lanceurs de lasso de l'aventure cinématographique

Il y a un homme, dans l'histoire du cinéma, que j'aime beaucoup sans avoir jamais fait sa connaissance, et pour lequel j'aurais aimé travailler. C'est le commerçant qui a fondé cette profession, et qui était presque un artiste. Cet homme, ce sont les Lasky, les Samuel, les Meyer, les Loew. Aujourd'hui ils ont pratiquement disparu.

Un tel homme a dû être un bouillant lanceur de lasso de l'aventure cinématographique. Je le vois devant moi avec un large chapeau de cow-boy, des bottes de cheval, une cartouchière et un *revolver*. Mais cet uniforme, il le porte seulement pour moi, car, spectateur expérimenté, je ne peux pas imaginer un pionnier autrement. En réalité, il portait peut-être un monocle et un « cutaway ». Ce commerçant magique et sans expérience voyait de petites bandes de celluloïd, sur lesquelles de petites choses virevoltaient pendant deux minutes — un cycliste acrobate ou un singe — et le commerçant cow-boy croyait qu'on pourrait mettre sur ce celluloïd de longues histoires, avec un début, un milieu, une fin, et une action dramatique.

Et puis ces cow-boys sont partis en caravane, ou à cheval, ou peut-être en rapide, vers la Californie, pour le désert. Là, il n'y avait rien — que du soleil. Et ça c'est beaucoup. Là, ils ont construit sur du sable des studios, des laboratoires et des maisons de production. L'argent ramassé, ils ne l'ont pas « investi », ils l'ont risqué. Ils étaient les premiers aventuriers de l'imagination. Ce qu'ils photographiaient, c'étaient les premiers rêves, les premiers baisers, les premiers feux et les premières eaux, la première guerre et la première paix, la première naissance et la première mort. Ce qu'ils tournaient c'était le premier tournage.

Aujourd'hui, l'aventure est devenue une branche commerciale sur laquelle sont installés les successeurs de ces pionniers : les présidents, les employés, les conseillers. Pour qu'on ne leur scie pas la branche, ils ne lâchent leur argent que pour une affaire sûre. Je crains que ce ne soit la maladie dont souffre tout l'arbre industriel. Car quand nous faisons les films, nous construisons des châteaux dans les nuages. Mais il n'y a pas de châteaux dans les nuages qui soient solides. Quand on veut les consolider il faut les descendre des nuages.

Un discours pour l'année 1969

Extrait d'un discours (à tenir devant les étudiants d'une quelconque université aux environs de 1969) : « ...Avec cela, je ne voudrais pas, pour l'amour de Dieu, vénérer le chaos, donner le mot aux iconoclastes qui n'avaient même pas le temps d'apprendre à peindre, à force de détruire. Les avant-gardistes patentés vieillissent vite, parce qu'ils veulent toujours rester jeunes. Le maquillage étalé sur leur visage intérieur n'efface pas le pli des années. Il y a un savoir qui, à mon avis, échappe aux explications, un savoir miraculeux. Je ne sais pas pourquoi, mais il m'a toujours obligé à m'arrêter, à marquer une pause classique et rafraîchissante. A sa rencontre, le cœur se met à battre. On ne doit pas le copier, mais plus humblement essayer de le suivre sur son chemin. Honorer les chefs-d'œuvre est une expérience que nous devons conserver vivante. Le nombre d'or de ce savoir devrait être transmis à travers les âges avec infiniment de précautions, des mains du maître au cœur du disciple. Car, qui n'a pas été effleuré par le souffle bienfaisant de ce qui a été fait avant lui, ne rencontrera jamais les bénédictions de la tradition. Nous regardons pleins de respect et d'admiration, les films de Murnau, Lubitsch, Griffith, Eisenstein et Poudovkine. Nous les ressentons comme les derniers échos d'une musique divine, ils nous empêchent de nous prendre trop au sérieux dans le concert des temps, et nous... » Remarque d'une étudiante à sa voisine : « *Ah ce qu'il est solennel ! Il commence à se faire vieux, le professeur !* »

Extrait d'un dicours que j'ai tenu le 15 janvier 1956 à Hambourg : « ...et puis, Mesdames et Messieurs, votre président m'a fait savoir qu'il aimerait avoir un discours intitulé : *expérience d'un créateur de films*. Je n'ai pas refusé ce titre, je l'ai changé tout simplement en *expérience*. Car je ne crois pas qu'il y ait un créateur dans un film : je pense, et c'est presque un axiome pour moi, qu'il y a autant de créateurs dans un film que de gens qui y travaillent. Ma tâche de metteur en scène consiste à faire du chœur de ces gens un créateur de films. Un film ne peut pas vivre avec l'aide d'un seul homme. Je peux seulement — et avec moi tous mes collègues peuvent seulement — éveiller en chacun la force créatrice, que ce soit dans



Sur cette photo de travail du *Plaisir*, on peut voir à l'extrême-gauche Christian Matras « opérer » et, dans le fond du décor, Max Ophuls lui-même, en frac et chapeau haut de forme, montrant au « masque » comment danser de côté.

un électricien ou un acteur, un musicien, un monteur ou un décorateur (je n'ai pas le temps de vous énumérer tout ce petit monde que j'aime). Il faut découvrir en eux le créateur, veiller à ce qu'ils commencent à vivre — et puis nous avons un bon film. Mais comment arriver, Mesdames et Messieurs, à ce que mon costumier me dessine de plus jolis costumes que je n'aurais pu imaginer moi-même ? Comment se fait-il que mon cameraman m'enrichit quand je parle avec lui, et qu'il voit toujours un peu plus clair et plus loin que je ne voyais moi-même ? Comment parvient-on — on abuse souvent du mot, mais ici il a tout son sens — à cette « liberté » ? Par le fait de ne pas s'accrocher à l'expérience. Car je crains que, lorsqu'on s'accroche à l'expérience, la routine ne vous attende au prochain tournant. La porte doit rester ouverte. Bien qu'on aime en général les portes fermées — au studio ou à la maison, où surviennent toujours l'employé du gaz ou un cousin. Mais la porte, dans une profession, doit toujours rester grande ouverte pour l'inconnu, pour le non-expérimenté. Quand nous avons *open house*, les invités ne manquent pas d'arriver. »

Dans l'histoire du cinéma, autant que je m'y connaisse, il se passe une chose très particulière. Le métier avance seulement quand il y a un vide, quand ce n'est plus l'expérience qui peut aider. Ces « trous » étaient les clés de voûte de l'évolution. C'est à leur époque, la grande, que Chaplin est né, tout à fait au début. Quand,

après la guerre, Roberto Rossellini, tourna en Italie *Rome, ville ouverte*, la même chose se produisit, sans précédent aucun. Jusque là il n'y avait pas d'exemple qu'on prenne sous le bras une caméra avec du matériel abîmé et sans projecteurs, pour la placer sous des portes cochères, pour tirer un drame de la vie quotidienne et en faire un poème — sans permission, presque à la dérobée. Un moment merveilleux plein de magie et de surprise. Le manque d'expérience est un facteur important dans la santé de notre métier : car il est tout simplement effrayant de penser qu'un moyen d'expression dramatique, qui date seulement d'il y a quarante ans, ait déjà la témérité de prétendre établir ses lois.

Des gens gentils, mais..

Si l'on vient, comme moi, du théâtre qui a plus de mille ans, on trouve que l'orgueil que le cinéaste tire de son expérience professionnelle est un peu précoce. Les techniciens, surtout, essayent de forger un système avec leurs nouvelles découvertes techniques. Gare aux techniciens ! Ils peuvent être nos amis, quand ils se plient au sujet, mais ils peuvent être des bourreaux, quand ils mettent la technique au dessus. Ce sont des gens gentils, mais ils ne se doutent même pas combien ils peuvent être dangereux, quand ils nous accueillent les bras ouverts, en nous déclarant : « *Ceci ou cela doit être comme ça, et vous ne pouvez pas faire ceci ou cela, car, par exemple, au tirage, la copie va perdre en netteté...* » Et puis ils se disent mille choses à l'oreille qui sont pour nous comme un cryptogramme du moyen âge. Je ne sais plus où est ma tête et j'ai peine à les suivre. Je n'y comprends plus rien. Il y a une seule chose qui subsiste dans ma pensée : en ce moment, ils sont en train de malmener l'âme de notre profession.

C'est très grave, car les conséquences vont loin. Ils commencent déjà presque *à contaminer* l'acteur. Aujourd'hui déjà, nous voyons dans le monde entier des acteurs techniquement rôdés, avant même d'être acteurs.

A Berlin, il y avait dans les années 1930 une grande dame qui m'a appris beaucoup de choses. C'était une dame âgée, et elle s'appelait Rosa Valetti. Je la voyais pour la première fois au studio. Elle devait répéter une scène, et on était en train d'enfoncer des clous. Elle se leva et dit : « *Là où je joue, on n'enfonce pas de clous.* » Et elle rentra chez elle. Aujourd'hui tous les acteurs sont prêts à supporter le vacarme sans sourciller. Il n'y a vraiment plus de respect pour la création, au sens propre du mot. Ils se laissent intimider par la technique, ils sortent déjà des entrailles de la technique. Ils n'ont même plus le courage de l'éviter. Et la technique devient insolente.

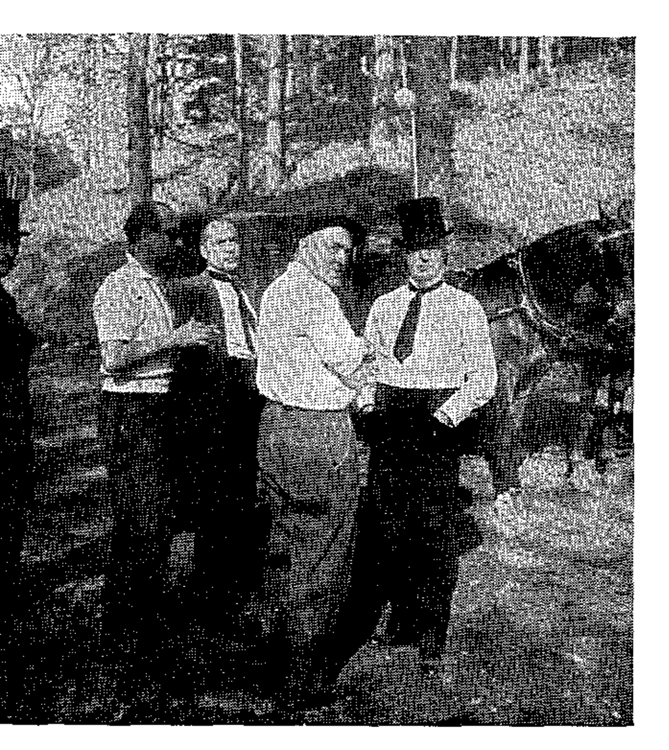
Il y a quelques semaines, je suis allé dans un laboratoire. Là, on m'avait rendus très nets, à l'aide de préparations chimiques, des passages sonores de mon film que j'avais voulus très confus. Je ne voulais pas me laisser faire. Le monsieur qui avait dirigé l'opération me déclara : « *Le principe de nos laboratoires est celui-ci : les gens doivent toujours comprendre ce qu'on dit.* » J'essayai de lui expliquer de quoi il s'agissait. Il me coupa la parole : « *Vous devez considérer, Monsieur Ophüls, que vous travaillez dans une industrie du divertissement.* » Je lui ai répondu : « *C'est vrai. C'est pour cela aussi que j'essaye de faire ce qui me fait plaisir.* »

Conversation entre le financier et le metteur en scène

Extrait de mon journal intime (1er avril 1956) : « Aujourd'hui, j'ai rencontré un *financier. Il avait l'air plutôt neuf dans le métier.* Ce n'est pas moi qui lui ai téléphoné, mais le contraire. Je sais par expérience que c'est mieux ainsi.

Le Financier : *Alors, vous faites des films pour votre plaisir ?*

Le Metteur en scène (moi) : *Pas tout à fait. Plus exactement, parce que ça me fait plaisir.*





A gauche, Max Ophuls, avant la scène du duel de *Madame de,* fait ses dernières recommandations à De Sica, celui qui va mourir. A droite, il converse avec Danielle Darrieux entre deux prises de vues de *Madame de.*

Le Financier : *Cela veut dire que vous vous amusez continuellement ?*

Le Metteur en scène : *Non, mais les douleurs qu'on a procurent du plaisir.*

Le Financier : *Et qui, permettez-moi d'employer des mots durs, me garantit que les spectateurs auront du plaisir à ce qui vous fait plaisir ?*

Le Metteur en scène (se dérobant) : *Enfin, on croit qu'on a un cœur qui sent pour eux, des pressentiments qui voient pour eux, enfin bref, un nez.*

Le Financier : *A part ça, il y a d'autres garanties ?*

Le Metteur en scène : *Aucune.*

Le Financier : *Aucune ?*

Le Metteur en scène : *Aucune* (silence).

Le Financier : *Et votre expérience ?*

Le Metteur en scène : *Dans ce domaine, nulle. On ne peut pas calculer le succès d'avance. Hier je me suis promené avec Henri Jeanson sur les Champs-Elysées. On parle bien sur les Champs-Elysées. C'est peut-être de cela qu'ils tiennent leur nom. Il disait donc : « Quand Julien Duvivier et moi terminions* Pépé le Moko *(et* Pépé, *comme vous savez, Monsieur est un des plus grands films à succès qui ait jamais été tourné en France) et quand nous avons vu la première copie, nous étions convaincus que c'était une catastrophe. Nous sommes partis de Londres avant la première pour ne pas assister à ce désastre. » Voilà une garantie !*

Le Financier : *Vous me plaisez énormément, vous savez, parce que vous ne*

racontez pas d'histoires. Je vous donne tous les capitaux nécessaires pour le film.

Le Metteur en scène : ...

Le Financier : *Du moins s'il n'en faut pas trop. Evidemment, c'est à condition que vous employiez, outre votre talent, toute votre expérience. Pas seulement un bon film, mais un film économique.* (Il regarde dans sa serviette, dans laquelle se trouve mon curriculum vitae.) *Vous avez de l'expérience, n'est-ce pas ?*

Le Metteur en scène : *Oui, j'en ai fait de petites.*

Le Financier : *Beaucoup ?*

Le Metteur en scène : *Beaucoup de petites. Mais qui font peu de grandes.*

Le Financier (de but en blanc) : *Et la couleur, par exemple ? Que pensez-vous de la couleur ?*

Le Metteur en scène : *Si vous voulez viser dans le mille (en allemand : dans le « noir »), il ne faut pas trop la montrer.*

Le Financier : *Et la caméra, le son, le découpage, le décor, les costumes, le scénario, vous savez manier tout çà ?*

Le Metteur en scène (d'un ton péremptoire) : *Comme un chirurgien ses instruments, un pilote son tableau de bord, un peintre ses pinceaux. Cela s'apprend.*

Le Financier : *Et les acteurs ?*

Le Metteur en scène (badinant) : *Il faut libérer leur envie de s'exprimer, en essayant de faire tout pour qu'ils y croient. C'est une bagatelle. A part ça, il n'y a pas grand-chose à faire.*

Le Financier : *Et le temps ?*

Le Metteur en scène (pour la première fois vraiment sérieux, consciencieux, et désireux de convaincre) : *Voyez, tout çà c'est fait d'une multitude de petites expériences. Et là on est en plein cœur du sujet. Evidemment on peut établir des plans. Il y en a tellement. Vous faites le tour du monde, de « Time is money » à « Stakhanov ». Il y a beaucoup de gens qu'on peut acheter. Ils sont forts et ils veillent à ce que le temps respecte l'horaire prévu : le directeur de production, le régisseur, l'accessoiriste. Aux États-Unis, ils sont particulièrement calés. C'est une garantie pour le réalisateur du film qu'il ne sera pas en retard : Il est conduit par eux en avion au-dessus de tous les imprévus, et il arrive à l'heure. Je n'ai jamais compris comment. Quand ces spécialistes sont intelligents, ils adaptent leur plan au sujet. Un adagio est dirigé plus lentement qu'une polka. On peut bien tourner un policier à un rythme très accéléré, mais* Tristan et Yseult *sera achevé plus rapidement, s'il se déroule lentement. Evidemment, Monsieur, ces petites expériences sont peut-être en contradiction avec les grandes, les essentielles. C'est à cause de cela que je porte souvent un memento dans ma serviette. Est-ce que je pourrai vous le lire, sans risquer d'abuser de votre temps ?*

Le Financier fait signe que oui. Le Metteur en scène met ses lunettes :

— *L'artiste est tout à son sujet. Il communique avec lui avec amour. Il lui apporte le meilleur de son esprit et de son cœur. Il le fait renaître. Dans cet acte de renaissance, le temps ne compte pas, car c'est l'amour qui l'accomplit. Quel amoureux ressent l'écoulement du temps en présence de l'objet de son adoration ? Quel artiste véritable tient compte du temps quand il travaille ?* (Silence)... *L'auteur de cette vérité sans garantie, Monsieur, s'appelle de son prénom Johann Wolfgang. Son nom de famille est indéchiffrable, parce qu'effacé. Comme vous voyez, Monsieur, il y a régisseur contre Gœthe.* »

Je levai la tête de mes papiers. Mon financier avait disparu sur la pointe des pieds. Ce n'était pas une perte. Puisque de toute façon il n'était qu'imaginaire. » — Fin de l'extrait.

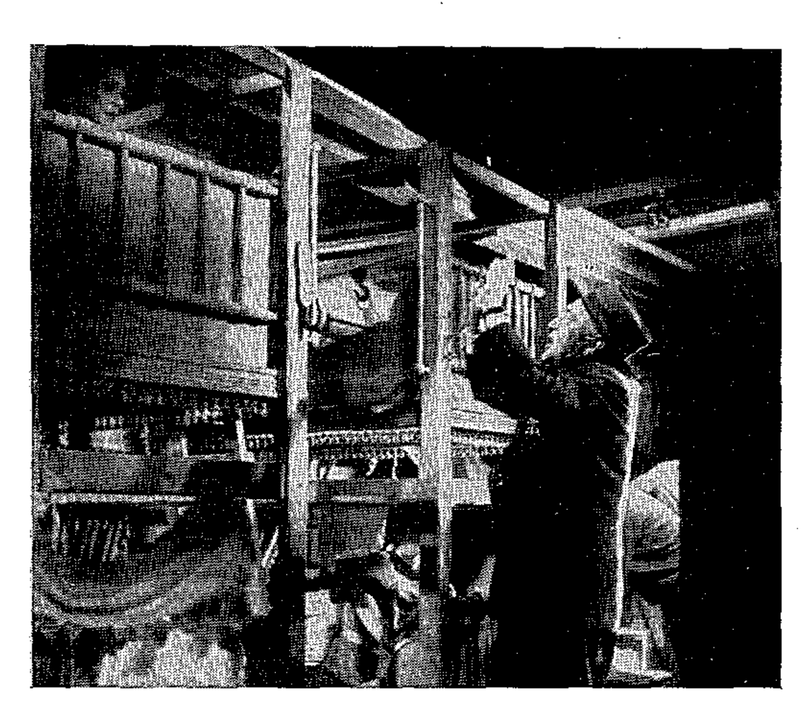
Menacé par l'ntelligence

Malgré tout cela, je ne me sens pas abandonné, si je tourne ou si j'écris, — journal intime ou esquisse d'article — si je me promène en rond dans ma chambre ou dans les rues, la tête pleine de projets, mais sans film à faire. A Hollywood, je fus pendant quatre ans sans travail, mais je ne me suis jamais senti abandonné, car je crois à un certain courant. Il y a un courant qui porte le navire de notre vie, un immense bateau sur lequel comédiens et metteur en scène donnent un spectacle. Ce n'est pas un courant électrique, ni atomique, mais sur ses rives habitent les poètes. C'est le courant de l'imagination. Il coule à travers tous les arts et si, de temps en temps, il mouillait un peu le cinéma, nous devrions en éprouver de la joie et du contentement. En ce moment, ce courant est menacé par un excès d'intelligence. C'est Musset, je crois, qui a dit un jour : « *Celui qui abuse de son intelligence, pour arrêter le cours de l'imagination, aurait mieux fait de naître stupide.* » Empêcher ce courant de tarir, c'est notre devoir à nous, gens de cinéma, et gardiens d'écluse, le courant de la poésie qui était avant nous, qui est autour de nous ou qui naîtra demain. C'est à nous qu'il appartient de le détecter, de rester sur ses traces, même quand il coule sous terre, de nous laisser emporter.

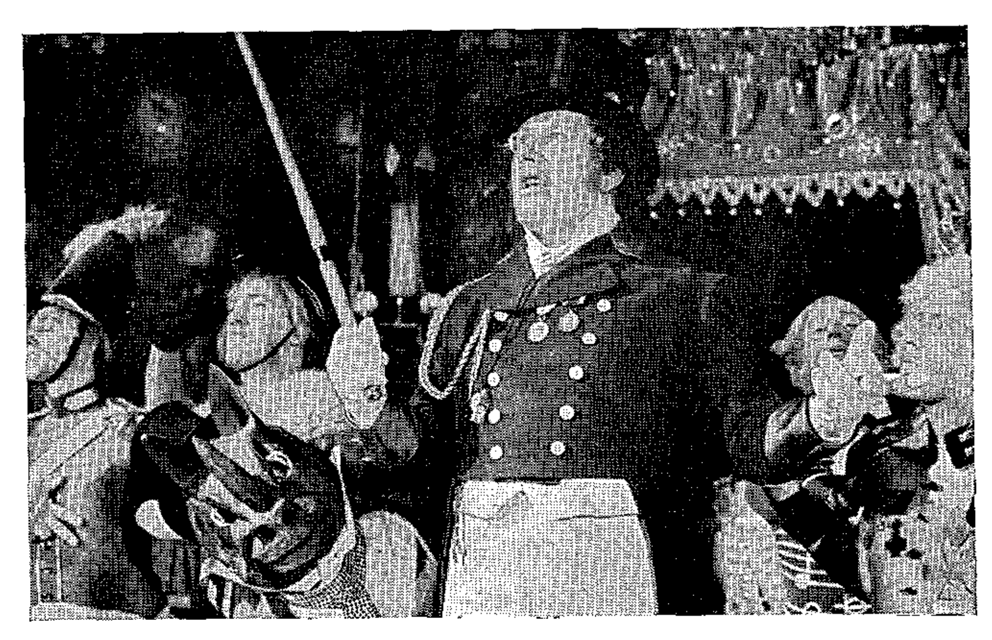
Aussi longtemps que nous ferons cela, malgré toutes les crises, notre métier, je le crois, continuera d'exister. Pouvoir se dire un jour qu'on a eu la chance de contribuer à le maintenir en vie, devrait être l'expérience essentielle et la plus belle qui ait jamais été faite.

Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Claire Fischer.)



Max Ophuls dirige Martine Carol adolescente dans le second retour en arrière de *Lola Montès*.



Peter Ustinov, grand écuyer de *Lola Montès*.

LA PLUS PETITE MONTRE DU MONDE

par Peter Ustinov

Beaucoup de gens s'imaginaient que Max Ophüls était Viennois. Il ne l'était pas. Il était simplement un homme de formation et de tempérament allemands qui pensait que les Français dans leurs envolées les plus aériennes étaient souvent intolérablement lourds. Jamais satisfait des seules subtilités, il cherchait à découvrir les finesses de ces subtilités, puis les nuances de ces finesses. Certains metteurs en scène sont des peintres sur celluloïd, d'autres des sculpteurs, d'autres des bouchers; Max était un distillateur.

Son esprit et ses moyens d'expression personnels reposaient entièrerement sur les sens, il poursuivait et captait les effluves les plus suaves et l'acteur était souvent réduit à ne se déplacer que sur la pointe des pieds, tel un moine cloîtré, osant à peine respirer de peur d'arracher par son souffle quelque précieuse toile d'araignée au symbolisme essentiel. Il interrompait parfois une scène à cause d'un battement de paupière excessif aussi déplacé qu'une fanfare dans un enterrement. En même temps il n'y avait rien de solennel dans sa quête du détail muet qui parfois conduisait dangereusement ses acteurs au bord de l'insensibilité. Il ne riait pas de lui-même, il pouffait littéralement.

Ses éclats de rire étaient aussi libérateurs que ceux d'un enfant dont le sens de l'humour s'éveille pour la première fois, et aussi incontrôlés que ceux d'une écolière. Parfois même les larmes lui montaient aux yeux et il était obligé de s'asseoir pour récupérer. Il lui arrivait de temps à autres d'engueuler son équipe dans le plus pur style officier prussien, son français impeccable se dé-

formant sous l'effet de son vif désir d'être obéi. Je n'avais qu'à durcir mon regard et imiter quelques secondes le rictus grotesque des Junkers pour le voir aussitôt s'effondrer convulsé de rire. Il adorait la satire, surtout aux dépens des Allemands et des Français, et il aimait à rappeler la réaction d'un de ses parents, un tailleur malingre face à la déclaration de guerre en 1914. Certains régiments de cavalerie allemands portaient des pantalons noirs à bandes rouges sur le côté. Le jour qui précéda le déclenchement des hostilités, le tailleur donna des instructions pour que des bandes rouges soient fixées à tous les pantalons noirs de son établissement, ajoutant que « *ça durerait bien quatre ans.* »

La sagesse de cet homme et la stupidité de ces généraux qui dans l'un et l'autre camps parlaient d'être de retour dans leurs foyers pour Noël offraient exactement le genre de paradoxe incisif capable de séduire le sens de l'humour si développé et souvent féroce de Max. Personnellement je regrette que cet aspect de sa personnalité ait pu si rarement trouver à s'exprimer dans ses films, enrobés qu'ils étaient invariablement dans un esthétisme insaisissable.

Travailler pour lui n'avait rien d'une partie de plaisir, encore moins travailler sous sa direction, mais collaborer avec lui vous apportait d'immenses satisfactions. Il prenait autant de plaisir à s'expliquer et discuter qu'à éclater de rire, et bien qu'il eût des manières de dictateur, il détestait les gens serviles et n'avait que méfiance à leur égard.

Son œuvre a souvent été qualifiée de baroque, mais ce qualificatif même suggère une sorte de glorieuse extraversion, un abandon passionné. Il était le plus introspectif des metteurs en scène, un horloger qui n'a d'autre ambition que de fabriquer la plus petite montre du monde et s'en va ensuite, dans un soudain éclair de perversité, la poser au sommet d'une cathédrale. Sa technique était fabuleuse, son imagination visuelle opulente, mais ses idées de base fort ténues, éphémères, secrètes, microscopiques.

L'industrie cinématographique a perdu un de ses plus intéressants metteurs en scène. Sa personnalité était trop forte pour plaire à tout le monde. Au grand effroi de certains financiers, et pour l'enchantement de nombreux spectateurs, il pensait qu'un studio n'était pas tant un immense marché que l'endroit rêvé pour permettre à un nouveau Benvenuto Cellini de suivre en toute sérénité les caprices de sa fantaisie, sans qu'il fût besoin de se soucier de payer le loyer.

By courtesy of SIGHT AND SOUND, *London.*

TRAVELLING SUR MAX OPHULS

par James Mason

Max Ophüls était amoureux du théâtre, au sens le plus général du mot: non pas le théâtre avec un grand T, ni « l'industrie du divertissement », plutôt ce que nous appelons « le monde du spectacle ». Il adorait les acteurs, les techniciens, les accessoiristes, les impressarii. Il était fasciné par le débrouillardisme, le charlatanisme, le matérialisme sordide de notre profession presque autant que par ses aspects les plus miroitants.

Il était l'insaisissable nomade dont l'humour pétillait dans les circonstances les plus défavorables, même lorsqu'il lui était impossible de prévoir clairement sur quel continent il travaillerait la prochaine fois.

Une rencontre avec Max constituait un véritable tonique. On pouvait d'avance s'attendre à partir ragaillardi au contact de son humour, de ses enthousiasmes, de sa curiosité insatiable.

Un jour que j'eus le privilège de le présenter au FILM INSTITUTE, je perpétrai cette affectueuse *critique* :

Je crois bien savoir pourquoi
Les producteurs le font souvent pleurer
Inévitablement ils lui demandent
Des prises de vues immobiles et
Un plan qui n'exige pas de rails
Met le pauvre cher Max à l'agonie
Privé de son chariot
Il sombre dans une profonde mélancolie
Un jour qu'ils lui avaient enlevé sa grue
J'ai cru qu'il ne sourirait jamais plus.

A Hollywood, à la fin du tournage des *Désemparés*, nous organisâmes une petite réunion d'adieu au cours de laquelle des souvenirs, la plupart de caractère fantaisiste, furent distribués aux principaux responsables du film. L'équipe des opérateurs jugea approprié d'offrir à Max un chariot miniature transpercé d'une flèche. C'était un symbole de ces « travellings » pour lesquels Max avait une faiblesse incurable.

Ses amis le taquinaient souvent au sujet de cet enthousiasme si particulier, et je n'ai pas connaissance que les critiques professionnels, malgré tous leurs efforts, aient jamais pu, à juste titre, formuler de réserves plus sérieuses.

Il était un véritable artiste et un ami très cher. C'était un homme de théâtre.

By courtesy of SIGHT AND SOUND, *London.*



James Mason.

RÉTROSPECTIVE OPHULS



Ces notices critiques, ainsi que celles de la rétrospective Mizoguchi, ont pu être rédigées grâce à une double série d'hommages rendus par la Cinémathèque Française à ces deux metteurs en scène.

LA FIANCEE VENDUE

On devine, à travers ses films, l'intérêt qu'Ophuls portait à la musique et à la danse, partant aux comédies musicales; chez lui d'ailleurs, le geste le plus quotidien semblait chorégraphie. « *Il y a une semaine, j'ai rencontré une personne et je lui ai dit qu'il serait intéressant que l'Europe d'aujourd'hui contribuât à sa façon au film musical, à l'exemple des films américains que j'aime beaucoup* », déclarait-il au cours de son « Entretien ». Or, qu'est-ce que *La Fiancée vendue*, sinon une comédie musicale ?

Ophuls a fait de l'opéra de Smetana une farandole débridée, autant qu'on en puisse juger sur un extrait d'un quart d'heure, qui donne bien envie de voir le reste. Une caméra extraordinairement véloce suit, sans le moindre soupir, le jeu sans cesse presto des acteurs ; témoin cette cascade de panoramiques essoufflants alors que le marieur exécute un véritable marathon autour de la table où sont réunis les parents des fiancés : sans conteste, l'image va plus vite que le son. — Ch. B.

LIEBELEI

Comparer *Liebelei* (1933, Allemagne) et *La Ronde* (1950, France), tous deux, d'après Arthur Schnitzler, c'est, par delà la fidélité à une même inspiration et à un même auteur viennois, opposer deux époques de la carrière de Max Ophüls. D'une part un dépouillement exemplaire, une précision dans le trait qui excluent tout débordement formel ; de l'autre un foisonnement visuel, le trait restant non moins précis, mais serti dans un ensemble multicolore. Là où Jean Renoir retour de longs voyages aspire au classicisme, Max Ophüls ne cherche que plaies et bosses, prétend recréer non seulement l'homme et ses drames intimes, mais l'impénétrable entrelacs d'apparences où il doit se débattre en notre monde civilisé. Un même trajet nous mènerait de *Divine* à *Lola Montès*.

« *...Je n'ai jamais retrouvé un thème avec un tel silence* » déclara Max Ophüls à propos de *Liebelei*. Paix de l'amour, paix de la mort. Christine et Fritz au zénith de leur idylle glissent en traîneau sur la neige au milieu d'une forêt irréelle. Après le duel fatal, nous repassons fugitivement à travers ce paysage immatériel, figé cette fois dans l'immobilité de la mort. Le film s'inscrit discrètement autour de ces deux temps forts. Tout arrive simplement, inexorablement, hors des contingences.

Vienne l'impériale, cité du plaisir, colore ses amants d'une aura de futilité. L'insignifiance extrême rejoint la plus haute tragédie. Christine, petite Viennoise à l'accent faubourien, ignorante des subtilités de la passion, vit un amour de midinette que sa pureté transfigure. Ophüls partage avec Jean Renoir et George Cukor le privilège d'avoir bâti son œuvre autour

de la femme. Viennois d'adoption (mais qui nous dira quand et comment il a réellement connu Vienne ?), il a vu dans la ville des valses, non la capitale d'un empire corrompu, le tombeau d'une civilisation, mais le lieu élu où la vie ressemble à une continuelle mise en scène, où donc, comme au théâtre, les sentiments s'exacerbent, où parfois l'amour tue. — L. Ms.

LA SIGNORA DI TUTTI

Dès son troisième film, *La Société amoureuse*, Ophüls avait abordé un thème qui lui est cher : les jeux de la vie et du spectacle, empruntant au pirandellisme et le refondant dans sa propre vision du monde. Il y revient ici, par le canal du médiocre romancier italien Gotta, qui lui fournit un argument proche de ceux qu'affectionnait l'auteur d' « *Il fu Mattia Pascal* ». Mais l'on aperçoit comment, dans l'artificiel et un peu sec équilibre pirandellien, Ophüls introduit le grain de poussière humain qui désaxe les mécanismes et les rend à la fois plus sublimes. C'est la femme, ainsi broyée dans un jeu complexe de roues dentées et de glissières, qui fait grincer *la machine mais en même temps, paradoxalement, la fait chanter.*

Une star de cinéma est trouvée grièvement blessée un matin, dans sa salle de bains. Elle a tenté de se suicider et doit être opérée d'urgence. Sous le casque du chloroforme, elle se souvient : point de départ d'audacieux flash-back, qui nous font basculer dans un univers coloré par la narcose, et du même coup démélodramatisé. Tous les paroxysmes se trouvent alors justifiés, et il n'en manque pas. *Les cris des enfants qu'on bat, un évanouissement* pendant une leçon de musique, le bal folâtre qui s'achève sur un panoramique dément tournant littéralement sur son axe, la chute de l'épouse infirme dans l'escalier, la musique qui vrille les nerfs de la signora remariée, le mirage du cinéma où le remords la fait se précipiter dérisoirement, sont les sept cercles infernaux où Isa Miranda est emprisonnée, exhibée, meurtrie, salie... Le plus musical des films d'Ophüls, *La Signora di tutti* est aussi le premier où il traite d'un sujet qui lui tient à cœur : ce qu'il appellera plus tard « *l'anéantissement de la personnalité à trois pistes* ». Esquissant les thèmes qui seront repris et orchestrés dans l'oratorio de *Lola Montès*, voici la plus déchirante des cantates « funèbres ». — C. B.

DIVINE

Si l'on excepte le chef-d'œuvre consacré qu'est *Liebelei*, l'étonnante *Fiancée Vendue* dont nous ne connaissons que des extraits, *Divine* apparaît comme la plus heureuse surprise de cette rétrospective ; Max Ophüls conservait un meilleur souvenir de *La Tendre ennemie*, probablement parce que Simone Berriau y est utilisée plus conformément *à son emploi. Divine, comme Lola Montès*, est basé sur une monstruosité de distribution, non pas une erreur, mais un impératif : il fallait Danielle Darrieux, ce fut Simone Berriau. A part quoi, *Divine* est un petit chef-d'œuvre de verve, de santé et de vie : un vrai petit Renoir, avec, naturellement, cette frénésie ophülsienne qui fait la caméra dévaler les escaliers, grimper sur les cintres, déferler dans les coulisses. *Il s'agit de music-hall, mais c'est* l'envers du décor qui est privilégié dans ce film consacré aux servitudes et grandeurs des petits métiers du spectacle.

Les coulisses de *Divine*, les antichambres de *Mayerling*, entrechats et coups d'Etat, tout cela menait si logiquement Max Ophüls à *Lola Montès*... — F. T.

LA TENDRE ENNEMIE

« *Si j'ai eu l'idée de porter* La tendre ennemie *à l'écran*, déclarait Ophüls à Benjamin Fainsilber en 1935, *c'est que j'en crois le sujet extrêmement intéressant. Comique, tragique, ironie, doute, comme dans la vie des sentiments très différents s'y mêlent.* »

Comme *dans la vie*... En réalité, Ophüls est parti de rien, d'un petit vaudeville de quatre sous dont un autre eût tiré tout au plus un sous-*Fantôme à vendre*. Lui, commence par baigner le tout dans une lumière douce, irisée, frangée de bleu et de gris, non pas vraiment irréelle mais plutôt *sous-réelle*, où les êtres, rendus à une vie quasi végétale, n'en exhalent que mieux leur plainte secrète. Les morts reviennent donc et circulent, invisibles, parmi les vivants, mais ceux-ci à leur tour ne sont que des morts en sursis, grotesques ballons de baudruche, algues surnageant à peine des profondeurs, qui n'ont jamais su résoudre dignement leur problème fondamental (dernier acteur signalé au générique) : *l'existence*. Détachés de celle-ci, les morts le sont moins que ces bourgeois ventrus, cette mégère naguère tendrement aimée, aujourd'hui englués dans leur confort. Or, voici qu'une jeune fille née dans ce



Isa Miranda (à gauche) dans *La Signora di tutti.*

milieu frelaté veut vivre, ne veut pas comme les autres « *devenir un corps sans âme* ». Elle ne veut pas s'étioler dans l'atmosphère fétide des alcôves 1900, elle ne veut pas « *user sa vie à attendre* » et voir, comme sa mère, son bonheur encagé, trimballé comme ustentile de voyage. « *Il était* un *petit navire* », sifflote le troisième amant romantique. Un avion passe. Et c'est, *in extremis*, l'embarquement pour Cythère.

Dans cette petite *Règle du jeu*, Ophüls est constamment présent, tirant des ficelles plus douces que la soie, plus invisibles que les fils de la vierge. Guignol sourit aux anges, le rêve a des couleurs changeantes, la caméra des ailes, la liberté joue la fille de l'air et l'aurore est toute surprise de voir fleurir la rosée. — C. B.

YOSHIWARA

Yoshiwara est sans doute le plus beau canular de l'histoire du cinéma : il y en eut d'autres, certes, mais leurs auteurs trichaient avec leur sujet, alors qu'Ophuls n'a fait que pousser à un point limite un genre cinématographique donné, non seulement sans jamais le trahir, mais au contraire en dépensant des trésors d'ingéniosité pour le parer d'un lustre dont il fut le plus souvent dépourvu et dissimuler au mieux le manque de moyens, prouvant du même coup l'immensité de son talent et de son humour qui lui permit de mener à bien pareille entreprise sans devenir neurasthénique.

Au bout de quelques minutes, avec l'apparition de Gabriello en tenancier de bordel aux yeux bridés, nous savons à quoi nous en tenir, puis mille autres détails prêtent à rire : les fins de plans, soigneusement laissées au montage, où l'on voit les acteurs aux prises avec des portes coulissantes qui refusent de se fermer ; des phrases de dialogue dont la voix suave de Pierre-Richard Willm décuple le burlesque, telle celle qu'il susurre à la jaune effarouchée : « *Tous les hommes blancs ne sont pas des sauvages* » ; l'évocation insensée de Mozart dans un salon d'ambassade. Mais si nous rions, c'est d'un rire respectueux, car il faut voir comment Ophuls tire parti d'un décor de quat'sous, comment il campe d'inquiétantes silhouettes de soldats nippons, comment, aidé de Schuftan, il recrée avec trois ficelles, deux bambous et un projecteur un Japon plus mystérieux et fascinant que celui de bien des réalisateurs du cru. — Ch.B.

WERTHER

Toute sa vie Ophüls a adoré Mozart, mais c'est à Oscar Strauss qu'il a préféré demander la musique de ses films. Toute sa vie il a lu Balzac et Stendhal, mais jamais n'a osé les porter à l'écran. Toute sa vie Goethe, poète et dramaturge, était à son chevet, mais il ne s'estimait pas digne de le couvrir du revêtement moderne du cinéma. L'unique fois où il s'y est risqué, il *la regrette. Werther mérite-t-il cet ostracisme ?* Certes, la gageure s'annonçait intenable : Pierre-Richard Willm, le dialogue de Crommelynck, le pot pourri musical d'accompagnement étaient de lourds handicaps. Mais que de beautés à côté de cela ! Les extérieurs, tournés dans le Haut Kœnigsberg, ont une chaude luminosité qui annonce ceux du *Plaisir* ; l'église allemande est du même style inclassable que celle de Normandie, si proche du terroir et de la vie naturelle sous son appareillage baroque. Annie Vernay est une Charlotte toute pleine de naïves gaucheries et de jeunesse sans fard. Elle pleure les yeux grands ouverts, et ses larmes sont aussitôt séchées par le vent. Naïvement aussi, le romantisme affleure sans jamais déferler. C'est du Gœthe chuchoté, *sotto voce*. Ainsi la plainte d'Alpin, « *gémissant comme un coup de vent dans la forêt, comme une vague sur le rivage lointain* ».

Mais n'est-ce pas s'égarer sur une fausse piste que de vouloir à tout prix chercher Gœthe ? Ophüls a fait cette œuvre sienne, et voici comment : en déplaçant imperceptiblement les centres d'intérêt. Ce n'est plus Werther, mais Charlotte qui est le pivot du drame. De Charlotte, il fait la sœur de Christine, de l'inconnue, de Louise : comme celles-là, tirée tout à coup de l'ornière par un bonheur trop grand pour elle, incapable d'y renoncer comme de l'assumer. Werther s'efface, et nous ne le voyons pas mourir ; nous n'entendons que le coup de feu qui se répercute dans le champ devenu soudain silencieux. Et il ne reste plus, priant sur un escalier, qu'une femme ravagée par un amour auquel elle ne croyait pas. Il ne lui manque, pour être *Madame de*, que cette dignité innée des attitudes et ce poids du regard. Mais c'est la même insondable douleur. — C. B.

DE MAYERLING A SARAJEVO

Des quatre derniers films qu'Ophüls réalisa en France avant guerre, voici sans doute le plus ambitieux, celui aussi dont on pouvait espérer le meilleur, et qui se révéla finalement le plus décevant. Mais sommes-nous vraiment en présence d'une œuvre d'Ophüls ? Il n'est pas douteux que le film fut au moins massacré au montage. Le tournage même de la dernière partie semble avoir été bâclé et le découpage initial assez bousculé. Ce qu'il en reste donne l'impression d'un pensum, aggravé par le jeu exécrable d'Edwige Feuillère.

Reste que le génie d'Ophüls éclate, plus fulgurant que jamais, dans la première partie : la séquence d'ouverture de la « répétition » à la Cour est un des meilleurs exemples de ce « théâtre en action » qu'est le monde selon Ophüls. Il faut entendre Clariond, désinvolte et gourmé, jeter à son sous-ordre : « *Vous pourrez broder sur la noblesse du geste...* » ; on pense à Bertin dans *Elena*. Puis le rendez-vous de François-Ferdinand et de Sophie Chotek, sous la statue du vieux roi à Brunn, marque assez ce qu'Ophüls doit à Stroheim, et ce qui l'en sépare. Dorziat pestant contre l'Ouverture du « Roi d'Ys » qui lui casse les oreilles, cela aussi est très Ophüls. La montre passée de main en main par ces dames, les deux escaliers sur lesquels vient trébucher le mariage morganatique, voilà encore de belles idées de cinéma, point indignes des meilleures trouvailles de *Lola Montès*.

De Mayerling à Sarajevo est certainement le moins achevé des films d'Ophüls, celui où l'harmonieux roulis habituel est remplacé par de rudes cahots. Mais les laques du carrosse ne sont pas pour autant dépourvues d'éclat. — C. B.

THE EXILE (L'Exilé)

Jamais vit-on sur un écran film de cape et d'épée aussi distingué, aussi délicatement ciselé. Le coup de sabre à la une, les traîtres de mélodrame, les amours chevaleresques, gardent leur plein droit, mais avec un clin d'œil complice des auteurs. Le ton pourtant n'est jamais celui de la parodie, du canular, l'extrême raffinement du décor et des costumes, le jeu des interprètes (surtout une exquise jeune inconnue au nom français, Paule Croset, que nous n'avons plus retrouvée), la photographie fortement tramée de Franz Planer qui rend presque soyeuse cette Hollande de conte de fées, tout concourt à faire de *L'Exilé* le plus élégant des divertissements.



Douglas Fairbanks Jr. et Maria Montez dans *L'Exilé.*

Douglas Fairbanks junior, à la fois producteur, scénariste et interprète principal , exorcise enfin le fantôme de son père et réussit la composition picaresque dont il avait toujours rêvé. La prouesse physique, réelle, va ici de pair, comme chez papa, avec un éternel sourire : Ophüls, brechtien sans le savoir, garde, vis-à-vis de son héros (comme douze ans plus tard de sa Lola Montès), une distance qui rend encore plus exemplaires ses destinées. Douglas junior y gagne un éclat et une distinction qui ne furent jamais l'apanage par exemple d'un Errol Flynn. Et il perpétue agréablement le mythe paternel.

Quand Douglas a triomphé du traître et définitivement conquis sa dulcinée, chacun rengaine son épée, bons et méchants bras dessus bras dessous avec les gentes dames, objet de leur passion, s'avancent décontractés vers le spectateur qu'ils s'en viennent saluer fort révérencieusement. Comme Jean Vilar et ses comédiens au Palais de Chaillot. Comme John Ford ou Jean Renoir à la fin de *L'Homme tranquille* et de *French-Cancan.*

Max Ophüls, nous assure-t-on, a tourné *L'Exilé* en toute liberté. Nous le croyons sans peine. — L. Ms.

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Lettre d'une inconnue)

On n'en finira pas d'expliquer pourquoi quelques-uns des cinéastes les plus radicalement pessimistes du monde sont nés viennois : Stroheim, Lang, Sternberg. On croirait presque à une sorte d'atavisme qui rend ces « hommes de qualité » désespérément lucides quant à l'issue d'un monde où tout n'est que faux-semblant et duperie. Il revenait à Ophüls, Sarrois d'origine, Allemand de l'Ouest et Français d'éducation, de recréer le mythe viennois dans toute sa fragilité et sa futilité. *Lettre d'une inconnue* nous restitue à l'état pur, dans un réalisme transcendé (un peu à l'image de Renoir nous donnant à des milliers de kilomètres de sa patrie un *Journal d'une femme de chambre* plus cruel que nature), la Vienne des amoureux du dimanche et des aristocrates débauchés.

Stefan, pianiste à succès, connaît une amourette avec une jeune fille de la petite bourgeoisie, Lisa (Louis Jourdan et Joan Fontaine). Mais là où lui ne voit que passade, elle ne conçoit qu'amour éternel. L'art d'Ophüls, selon une optique très féminine, consistera à mettre en évidence le poids de l'instant, le désir de la femme amoureuse qui charge chaque minute d'amour d'une intensité passionnée. Rêveuse, tendre, perdue dans sa passion, Joan



Joan Fontaine et Louis Jourdan devant une maquette de *Lettre d'une inconnue.*

Fontaine ne vit que par et pour l'amour dans cette Vienne impériale où tout semble décor. Le tragique des amours viennoises est cette prémonition de la catastrophe au moment du plus grand bonheur.

Ophüls reprend et porte à sa perfection *l'idée du voyage imaginaire* des amoureux, esquissée dans *Yoshiwara* : Lisa et Stephan montent dans le petit train du Prater et immobiles, voient défiler à travers la fenêtre des décors de carte-postale. La plus grande illusion coïncide avec le plus grand bonheur. Franz Planer, fidèle compagnon d'Ophüls, contribue admirablement à cette illusion par la photographie la plus feutrée, la plus étouffée, qui ait jamais *enrobé la Vienne des songes* cinématographiques. De *Liebelei* à *La Ronde*, en passant par *Lettre d'une inconnue*, Vienne n'a qu'un seul nom pour les amants : passion. — L. Ms.

CAUGHT

Vu dans un cinéma de La Paz, alors que la mitraille faisait rage et que les insurgés prenaient d'assaut le palais du gouvernement bolivien. C'est le meilleur film américain de Max. Robert Ryan y campe une sorte d'Howard Hughes brutal et tendre, James Mason un admirable minable médecin de faubourgs, et Barbara Bel Geddes une charmante provinciale corrompue peu à peu par les dollars. Quant à *la technique, c'est déjà celle du Plaisir.*

On s'est souvent demandé pourquoi Ophüls tenait tellement à tourner *Les Mauvaises Rencontres*. Il suffit d'avoir vu *Caught* pour comprendre. Le synopsis est en effet le même que celui du roman de Cecil Saint-Laurent adapté par Astruc, à cela près qu'il y a seulement deux personnages masculins au lieu de trois. Mais le fond reste le même : une fille arrive à New York et fait son apprentissage de *citadine en même temps qu'elle* passe d'un homme à l'autre. *Caught*, le titre, est aussi la morale de ce film cruel et délicat. Notre Eve moderne, admirablement jouée par Barbara Bel Geddes (la Simone Simon de Broadway), sera finalement bien « attrapée » d'avoir confondu l'amour et ce qu'elle croyait être l'amour en tombant dans des pièges dont elle avait elle-même agencé le mécanisme. *Caught*, c'est une Marianne made *in U.S.A., à moins que* ce ne soit une Lamiel, bref, du Stendhal corrigé par Marivaux. — J.-L. G.

THE RECKLESS MOMENT (Les désemparés)

Max Ophüls dans une intrigue policière à l'américaine, une petite ville californienne, une plage : autant de souvenirs qui affluent dans notre esprit, Hitchcock, Renoir, Lang... Mais Ophüls a une manière bien à lui de faire immédiatement dévier le mélodrame vers l'étude de mœurs. D'un côté Joan Bennett, mère de famille exemplaire, tout occupée de l'entretien de son foyer et de l'éducation d'enfants turbulents ; de l'autre, James Mason, maître chanteur trop sensible qui ne peut faire autrement que tomber amoureux de sa victime.

Très mauvais dans le suspense et la bagarre, Ophüls, peintre des amours bourgeoises, retrouve sa personnalité dans les petites touches inquisitrices où se révèlent ses personnages : la visite en commun au drugstore, où Mason commande des filtres antinicotine pour Joan Bennett qui ne se préoccupe pas suffisamment de sa santé, le gosse turbulent qui s'interpose aux moments délicats, la grande fille romanesque (excellemment jouée par Geraldine Brooks) qui prétend voler de ses propres ailes mais vient prendre refuge dans les bras de sa mère au premier ennui.

Joan Bennett entrevoit soudain, grâce à Mason, un autre monde que celui des conventions domestiques qu'elle a seule connu à ce jour ; tandis que James Mason se laisse attendrir par ce même univers où la femme règne souveraine. Ophüls nous impose la présence des êtres et des choses : la plage solitaire au petit jour, la vaste salle de séjour (un escalier pour lui n'est pas un décor d'opéra, comme chez Wyler, mais le point de départ de la vie quotidienne). La remarquable scène au téléphone, en plan fixe, où toute la famille s'agglutine autour de Joan Bennett. Malgré la commande, les conventions du genre, Ophüls nous ramène vite à son univers : l'illusion du bonheur, les risques de l'amour véritable. — L. Ms.

LA RONDE

« *Viens ce soir, j'ai deux mots à te dire à propos de nos âmes* » : cette invitation raffinée, par laquelle la comédienne racole le lieutenant, donne le ton. La grivoiserie ici s'exhausse vers le spirituel, les masques tombent pour laisser place aux cœurs mis à nu, la Belle Epoque a les couleurs de l'Eternité.



Le Plaisir, deuxième épisode, *La Maison Tellier*.

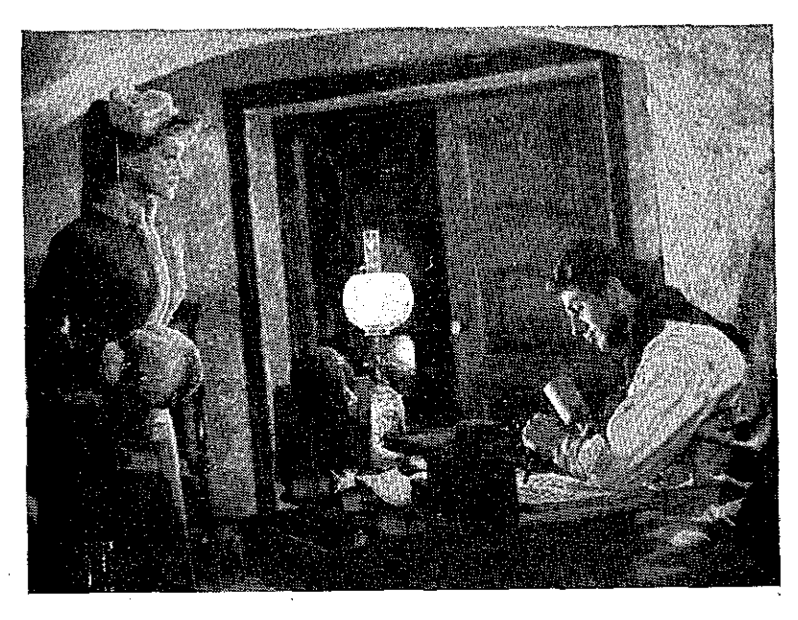
Des couples qui confondent le désir et l'amour, le plaisir et le bonheur, un meneur de jeu qui leur rappelle en vain que l'amour est un art, et plus encore un don de soi total, quand ils le conçoivent comme un désordre et un vertige, des fantoches qui cherchent à s'exalter dans la fièvre du mouvement, quand le repos est la seule vérité essentielle, voilà *La Ronde*. « *Le bonheur n'existe pas ; l'amour, la jouissance existent. L'avenir est incertain, le passé est mélancolique, il ne nous reste que le présent : on ne sait plus très bien où on en est...* » Sait-on seulement si l'on est ? Je danse, donc je suis ; mais à peine est-elle *finie la danse* que la conscience essoufflée se ressaisit, et n'agrippe que le vide. Alors on allume les lampes, on demande l'heure (il est toujours moins cinq, ou un peu plus d'onze heures: trop tôt, ou trop tard), on part, comme naguère, pour « *deux heures de traîneau dans la nuit* » : et au terme du voyage, il y a chaque fois l'âcre réveil sous la glace déteinte de la chambre sordide, le goût sale dans la bouche, l'oubli total...

Je ne connais pas d'œuvre plus désespérée, plus cruelle sous son apparence légère, d'une beauté plus immaculée et d'un tel dépouillement par delà sa frénésie tourbillonnante. Il n'est pas nécessaire de creuser très profond pour voir quel squelette se cache sous le visage de ces dandys à face glabre, que ces femmes sont damnées et qu'enfin tout le mal vient de ce que la terre est ronde. — C. B.

LE PLAISIR

Les CAHIERS rougissent encore de ne pas en avoir parlé à l'époque. *Le Plaisir* (quel titre admirable !) est le plus ophülsien des films de Max Ophüls. C'est toujours *Liebelei* et c'est déjà *Lola Montès*. C'est le romantisme allemand dans une porcelaine de Limoges. Et c'est aussi l'impressionnisme français dans un miroir de Vienne. C'est un cinéaste qui joue avec la difficulté et *gagne* à chaque coup de dé, *abolissant* le hasard mallarméen. Exemple, la scène où Daniel Gélin dit à Simone Simon : « « *J'adore te regarder marcher, te regarder t'asseoir, te regarder manger des sardines, chacun de tes mouvements est merveilleux.* » Et il se trouve en effet que les mouvements de Simone Simon dirigée par Ophüls sont extraordinaires. Voilà le cinéma ! Faire tourner une femme ravissante et faire dire à son partenaire : « *Vous êtes ravissante.* » Quoi de plus simple !. — J.-L. G.

(Ces notes critiques ont été rédigées par CLAUDE BEYLIE, CHARLES BITSCH, JEAN-LUC GODARD, LOUIS MARCORELLES et FRANÇOIS TRUFFAUT.)



Le Plaisir, troisième épisode, *Le Modèle*.

LES INFORTUNES D'UN SCÉNARIO

par Max Ophuls

J'ai déjà eu l'occasion de l'apercevoir chez des gens de cinéma, relié en cuir et doré sur tranches.

Ce me semble bien prématuré. Il a encore une existence incertaine comme on peut voir à son nom. En français, il s'appelle « découpage », en anglais « screen play », c'est-à-dire jeu pour l'écran. Il y a donc là une idée d'inachèvement. Un poème d'amour est un poème d'amour. Un roman forme un tout achevé. Une pièce peut être jouée demain, telle qu'elle est imprimée : on n'a qu'à l'interpréter. Mais un scénario essaie de fixer d'avance ce qui n'est pas achevé, un univers de pressentiments, pressentiments d'images, de mouvements, de mots, de jeux de scène, de sons, de rythmes, de changements. Or d'avance, ceux-ci ne vivent que dans le cœur et l'esprit d'un cinéaste, comme quelque chose d'immuable, d'irraisonné, de gai, de douloureux, de capricieux. Et ce cinéaste ne peut les révéler et leur donner corps que lorsqu'ils seront devenus une bande de pellicule. Pendant des mois et des semaines, il promène cette vision, à laquelle il a rêvé et travaillé, à travers le bureau et les machines à écrire, jusqu'aux nerfs de ses acteurs. Il la traîne, à travers les tables de montage et les laboratoires, jusqu'aux cinémas, pour la première. Avant ce moment là, le scénario n'est qu'une partition de son imagination. A chaque page et à chaque numéro de plan, il essaie, tout en entendant son cœur battre, de donner des indications à ceux qui sont chargés de l'aider à les transformer en celluloïd. Le scénario veut, d'une façon ferme, mais discrète, être une recette de jeu et de rêve pour les acteurs, l'ingénieur du son, le caméraman, le décorateur, le costumier, le monteur, le musicien, un indicateur pour le directeur de la photographie et pour les assistants, et, de plus, un aide-mémoire pour le metteur en scène, lui rappelant ce qu'il avait l'intention de faire, ce qu'il avait imaginé, avant que les projecteurs impitoyables de l'Industrie n'aient exigé trop de précisions techniques.

— *Où est mon scénario ?*

— *Le scénario !... le scénario !...* Ces échos retentissent à travers le tumulte du studio.

— *...Il n'est pas non plus dans le garage, mais peut-être est-ce mieux, si tu l'as perdu,* me disait ma femme au téléphone. *Ou bien tu l'as dans la tête, ou bien tu vas imaginer quelque chose de nouveau.*

Depuis ce moment, on trouve toujours dans les films certains instants qui paraissent plus spontanés, et pour cela des paragraphes imprévus dans le budget. Et c'est comme ça. Le scénario doit être là pour être oublié ensuite. C'est pourquoi il ne faut pas le prendre plus au sérieux qu'un corset. Et les corsetiers (les dialoguistes, les scénaristes) feraient mieux de savoir en quoi consiste leur métier. C'est déjà grave, quand nous façonnons un poète pour l'écran et que nous lui cousons le scénario trop

serré ou trop lâche. C'est chose plus grave encore, quand ces cinéastes reliés en cuir retouchent le poète pour qu'il s'adapte au corset.

Maupassant, trop court — il faut le rallonger.

Thomas Mann, trop long — il faut le raccourcir.

Musset, trop fin — il faut l'épaissir.

Zuckmayer, trop épais — il faut l'affiner.

Non. Le film devrait, je pense, rester plus humble devant les moyens d'expression dramatiques et épiques qui ont existé longtemps avant lui. Il pourrait leur servir d'interprète, s'il les écoutait dans une *attitude* pleine de respect. Le film est encore un moyen d'expression trop jeune.

Je me souviens de ce vice-président d'un automobile-club qui disait un jour, dans un banquet :

« *Je vous en prie, Mesdames et Messieurs, ne soyons pas trop arrogants, car, imaginez qu'on ait inventé l'automobile avant le train. Alors un ami viendrait et vous dirait : « Ecoute, il y a du nouveau, quelque chose de merveilleux. Tu n'auras plus besoin d'essence ni de cartes routières, tu t'installes devant une petite fenêtre, tu achètes un petit morceau de carton, tu paies, tu t'en vas et tu te mets dans un lit, lequel est dans une petite chambre roulante. Tu dors. Le matin tu arrives en pleine forme. Tu peux même te laver. Tu n'as pas touché un volant. Tu restes sur la terre. Tu n'as même pas besoin de voler.* »

Ce vice-président était un Viennois.

Malgré cela, même les cinéastes viennois ont besoin d'un scénario. Ce besoin de savoir comment sera un film, avant même d'être fait, est international. On a peur. Tourner est tellement cher. On aimerait voir noir sur blanc, sur *le papier*, ce qui sera un jour noir et blanc sur l'écran. C'est pourquoi il y a tellement de gens qui veulent avoir quelque chose à dire sur un scénario. Les vedettes, pour leur prestige, parce qu'elles croient qu'elles peuvent se le permettre; les distributeurs, parce qu'ils croient qu'ils le doivent; le producteur parce qu'il croit que c'est de son ressort.

C'est compréhensible, mais ça ne change pas *le fait qu'un* scénario ne devrait respirer que l'air de l'imagination et, quand bien même tous les financiers du monde, anxieux ou énergiques, à longue ou à courte vue, aimeraient savoir quel air ils pourraient s'acheter pour tout l'argent qu'ils jettent en l'air, l'air sera toujours l'air, et l'imagination, l'imagination.

Le scénario doit veiller ce que *cette imagination* ne se laisse pas trop intimider par les explications et les définitions techniques, et ne se perde pas. Par exemple : le roi est chez lui, couché par terre — histoire originale ! — C'est le soir, il lit *Hamlet*.

Voici maintenant comment se présente le découpage technique : « *Volet* ». Au milieu de la page, en capitales : « *Petit Palais* ». A la ligne au-dessous, en capitales : « *Boudoir, vers le soir. Hiver.* » Côté droit de la page : « *Au loin, musique, leitmotiv.* » Côté gauche : « *Nos 231, 232 (plan mi-moyen, travelling lent de haut en bas, petite grue).* »

« *Sous la fenêtre (au dehors, lumière de la lune, neige sur les toits des maisons d'en face) se repose, dans le désordre du boudoir (une table de thé à moitié desservie, manteau du roi posé sur le dossier d'une chaise, etc.) le roi (dans le reflet du feu de cheminée), en train de lire.*

« *No 233. Gros plan. Le Livre. No 234. Gros plan : la page du titre « Hamlet ».*

C'est précis et techniquement irréprochable. Seulement, avec tout ce travail qu'on se donne pour noter le moindre détail, on ne sait même plus s'il est bon que le roi lise « Hamlet ». Peut-être devrait-il lire tout à fait autre chose, ou, peut-être même, ne rien lire du tout.

Par avion,

Paris, novembre 1954.

« Cher ami,

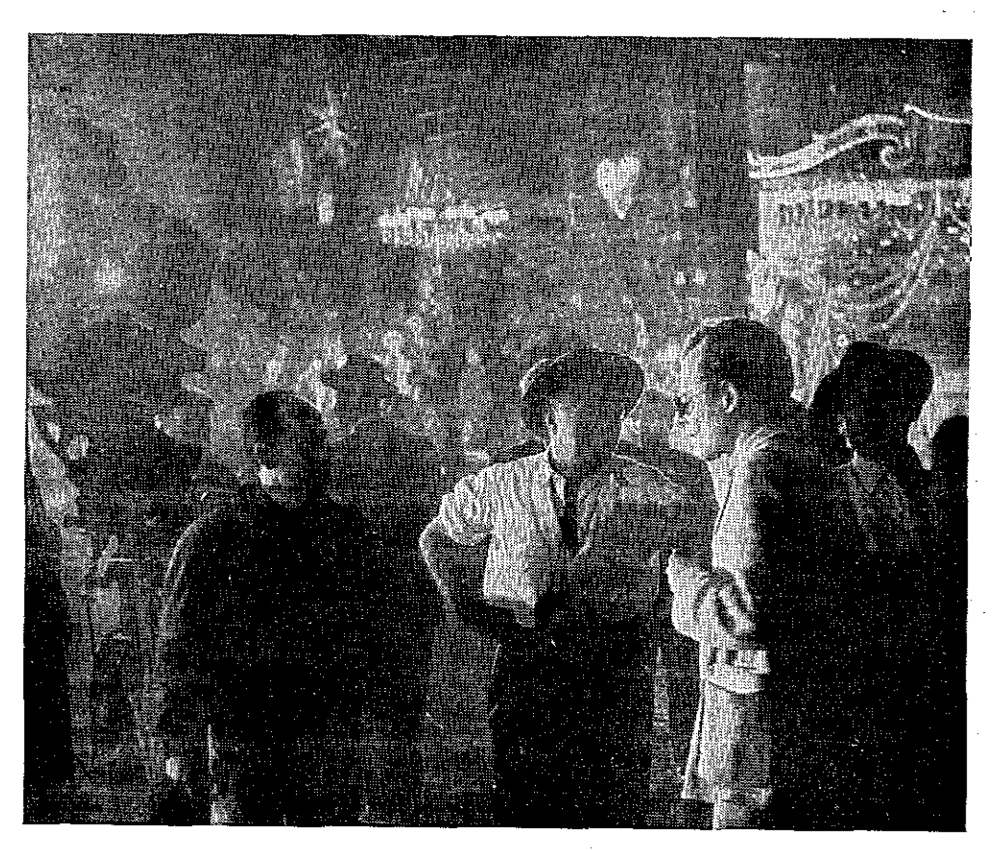
Nous avons reçu votre scénario, et nous sommes heureux de vous faire savoir que notre directeur général, M. R. l'a emporté pour le week end, pour le lire dans l'avion de Paris à Londres et prendre des notes. Et puis lundi, à Paris, aura lieu tout de suite une conférence de tous les responsables. M. le Directeur S. arrivera spécialement de Vienne. M. le Directeur T., spécialement de Lausanne. M. le Directeur U. restera spécialement ici. Et puis nous allons essayer de nous rencontrer : 1° Pour voir comment on pourrait améliorer le script ; 2° Pour décider si, en définitive, nous allons faire le film. »

Croyez Monsieur, etc.

Illisible.

Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Claire Fischer.)



Dans le cirque de *Lola Montès,* Max Ophuls s'entretient avec son fils Marcel.

CLAUDE BEYLIE

I. - ESQUISSE D'UNE THÉATROGRAPHIE DE MAX OPHULS

De 1924 à 1932, en Allemagne, en Autriche, en Pologne, au cours de tournées en Belgique et en Suisse, Max Ophuls monta, pour le théâtre et l'opéra, près de 300 spectacles. Il n'est pas question de les énumérer tous ici. Ophuls fut « musikalischer regisseur » (directeur musical) avant d'être « Oberregisseur » (metteur en scène). Ses mises en scène s'inspiraient des leçons de Max Reinhardt, mais tendaient toutes à une stylisation plus douce, moins contrastée. Ophuls fut le prince prodigue de ce théâtre allemand dont Reinhardt était le monarque incontesté, et parfois tyrannique. « Tout d'abord, écrit Ophuls, rien ne pouvait être assez triste pour moi. Puis je découvris des pièces plus légères, plus joyeuses, qui devaient plaire au public et à la demoiselle de la caisse... » (Lettre à Jan Kiepura, 6 octobre 1944.) On peut diviser ces « années d'apprentissage » en cinq périodes :

1° LES DEBUTS

1919. — Ophuls (qui porte encore son nom véritable : Oppenheimer) débute comme acteur à Sarrebrück dans une pièce de Gustav Freitag : *Les Journalistes.* Il fait également de la figuration à l'Opéra.

1921. — A Aix-la-Chapelle, il interprète notamment : *Goetz de Berlinchingen* de Goethe (rôle de Weislingen) et *Demetrius* de Schiller.

1924-25. — Ophuls part en tournée dans les provinces de Dortmund, Aachen et Elberfeld-Barmen. Il monte des « spectacles *à la semaine* », tous couronnés de succès. Citons, parmi les plus importants : *L'Heure de l'amour,* comédie de Dario Niccodemi; *Colportage,* de Georg Kaiser; *Boccace,* opéra-comique de Suppé; des opérettes : *La Chauve-Souris* de Strauss; *Dorinne et le hasard, La Femme divorcée, Madame Pompadour, La Nuit de Venise.* Quelques-unes de ces mises en scène furent adoptées par les théâtres rhénans, lors des représentations solennelles qu'y vint donner l'Opéra de Berlin.

2° VIENNE

1926. — Une douzaine de pièces au Burgtheater (Ophuls est le plus jeune metteur en scène qu'ait connu l'illustre maison), dont *Deux fois deux font cinq,* comédie de Gustav Vied; *Duel au Lido,* de Rehfish; *Le Volcan,* « ehekomœdie » (comédie de mariage), de Ludwig Fulda. Ophuls fait la connaissance de l'actrice Hilde Wall, et l'épouse le 12 juillet.

3° FRANCFORT

1927. — C'est la consécration, avec l'engagement au Neue Theater. Il monte plus de quarante pièces. Citons : *Volpone* de Stefan Zweig d'après Ben Johnson; *Le Revizor* de Gogol; *La Prisonnière* et *Le Sexe faible* de Bourdet; *Leonce et Lena* de Büchner; *Anatole* de Schnitzler; *Jeu dans le château,* de Ferenc Molnar; *Le Roi des clochards,* d'Israël Zangwill, *Le Dissipateur,* de Ferdinand Raimund; *La Vigne joyeuse,* de Zuckmayer; *La Maison des trois jeunes filles,* comédie musicale d'après des airs de Schubert, etc.

4° BRESLAU

1928-29. — La période la plus féconde et la plus ambitieuse. Ophuls monte des spectacles sans interruption : *Le Marchand de Venise* et *Comme il vous plaira,* de Shakespeare; *Le Malade imaginaire,* de Molière; *La Conversion du Capitaine Brassbound,* de Bernard Shaw; *Front Page,* de Ben Hecht; *Marius* et *Fanny,* de Pagnol; *Jean de la Lune,* de Marcel Achard; *L'Auberge du Cheval Blanc, L'Ennemie,* d'André-Paul Antoine; *La Cruche cassée,* de Kleist; *Madame est de sortie,* d'Henri Duvernois, etc.

Ophuls écrit lui-même une comédie musicale pour enfants, qu'il met en scène : *Fips et Stips.*

5° BERLIN

1930. — Ophuls travaille surtout pour la Radio et fait un court stage chez Litvak (dont il est l'interprète plutôt que l'assistant). Celui-ci lui ouvre les portes de la U.F.A. Il ne donnera guère au théâtre que deux pièces de valeur : *Fuite à Shangaï,* au Lessing Theater, pour une « Jeune Compagnie » et, au théâtre Barnowski, *La Famille royale des Barrymore,* d'après *The Royal family* d'Edna Ferber. Parmi les acteurs célèbres qu'il dirige, on



Charles Boyer et Danielle Darrieux s'affrontent sur un balcon neigeux dans *Madame de.*

relève les noms de Félix Bressart, Hermann Thaller, Adolf Wohlbrueck (plus tard Anton Walbrook), Paul Hoërbiger, Karl Valentin (ce dernier figurera au générique de *La Fiancée vendue*), Kathe Dorsch.

1931. — Sa meilleure pièce : *Schwengel*, au théâtre Barnowski.

1932. — Ophuls monte de petits spectacles de cabaret, au « Catacombe ». Une comédie musicale : *Je sais ce que tu ne sais pas.* Sa dernière mise en scène est *Der Star*, de Hermann Barr. Pendant les répétitions a lieu l'incendie du Reichstag. Ophuls se prépare à fuir. L'actrice Kathe Dorsch, amie de Goering, tente en vain de le retenir. Il quitte l'Allemagne avec sa femme et son fils, à destination de la France. *Der Star* n'aura que quelques représentations et sera bientôt interdit.

Pendant ses « années de voyage », Ophuls n'eut que rarement l'occasion de revenir au théâtre. Le cinéma l'accapare désormais tout entier. La rencontre avec Jouvet, pendant l'exode, le ramène pourtant à ses premières amours, et il profite d'un court séjour en Suisse, où il s'est réfugié, pour monter une pièce.

1940. — Au Théâtre de Zurich, mise en scène de *Henri VIII et sa sixième femme.* Comédie assez pauvre ayant pour thème les amours mouvementées du vieux roi d'Angleterre et de Catherine Parr. Ophuls réussit cependant à glisser çà et là quelques réminiscences de l'*Henri VIII* de Shakespeare.

En Amérique, tous les projets d'Ophuls — « shows » et films — fondent les uns après les autres. Désormais l'obsession théâtrale sera seulement sublimée dans les admirables films de la fin, de L'Exilé *(traitement du décor) à* La Ronde *et* Lola Montès. *Et ce sera, à l'apogée d'une carrière fulgurante, le dernier terme du voyage : Hambourg.*

1957. — Au Schauspiel Theater, mise en scène de *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Décors : d'Eaubonne. Costumes : Georges Annenkov. Int. : Heinz Reincke, Solveig Thomas, Marianne Kehlau, Max Eckardt, Adlers Page.

A travers Beaumarchais, ainsi que le note le critique allemand Willy Haas (DIE WELT, 7 *janvier* 1957)*. Ophuls retrouvait surtout Mozart et la Comedia dell' Arte. C'était son testament de metteur en scène de théâtre, comme* LOLA *fut celui du cinéaste. Le succès fut triomphal : 43 rappels le soir de la première. Mais Ophuls, cloué au lit d'une clinique, à l'autre bout de la ville, ne put entendre les applaudissements d'une foule en délire. Le mal avait fait des progrès foudroyants. Deux mois plus tard, Max Ophuls était mort.*

II. - ADDENDA FILMOGRAPHIQUES

La filmographie de Max Ophuls publiée dans le n° 72 des CAHIERS *(tout comme, d'ailleurs, celle précédemment établie par* CINÉMA 57*) comportant un certain nombre d'erreurs ou d'omissions, on s'est efforcé de les rectifier brièvement ici. Nous ne dissimulerons pas que l'état actuel des recherches ne permet pas encore d'aboutir à une filmographie définitive. Aussi bien les quelques résultats auxquels nous sommes parvenus sont-ils eux-mêmes, nous voulons le croire, susceptibles de retouches ultérieures.*

1932. — Voici la ditribution complète de *Liebelei* : Magda Schneider (Christine), Wolfgang Liebeneiner (Fritz), Willy Eichberger (Théo), Louise Ullrich (Mizzi), Olga Tschekowa (la baronne), Gustav Grundgens (le baron), Paul Höerbiger (le père de Christine).

La version française de *Liebelei*, montée à la hâte par Ophuls lui-même, fut projetée à Paris fin février 1934, sous le titre : *Une Histoire d'amour*. Le dialogue était signé André Doderet et différait sensiblement de celui de la version originale. Magda Schneider, « Georges » Liebeneiner et Olga Tschekowa conservaient leurs rôles. Les autres étaient tenus par Georges Rigaud (Théo), Simone Héliard (Mizzi), Abel Tarride (le baron?), Georges Mauloy, Pierre Stephen et André Dubosc.

1934. — *On a volé un homme* (qui ne doit pas être confondu avec un film très médiocre réalisé et interprété par Willy Forst, portant le même titre et projeté en France sous l'occupation) avait pour scénaristes-dialoguistes René Pujol et Hans Wilhelm. L'interprétation groupait, outre Henri Garat (le banquier Jean de Lafaye) et Lili Damita (Annette), Fernand Fabre (Robert), Charles Fallot (le domestique), Nina Meyral (la dame), Pierre Labry, Lucien Callamand, Raoul Marey, Pierre Piérade.

Giuseppe Capponi a signé les décors de *La Signora di Tutti*. Le rôle de l'épouse infirme était tenu par Tatiana Pavlova.

1935. — Le sujet original de *Divine* semble être de Colette, et non de Max Ophuls. L'adaptation et le découpage ont été faits en collaboration par Max Ophuls et... (le saint patron de la jeune critique) Jean-George Auriol. Les décors étaient de Jacques Gotho. Distribution : Simone Berriau (Ludivine Jarisse), Georges Rigaud (Antonin), Philippe Hériat (le fakir Lutuf-Allah), Yvette Lebon (Roberte), Marcel Vallée (le directeur de l' « Empyrée »), Azaïs (le régisseur), Sylvette Fillacier (Gitanette), Jeanne Fusier-Gir (la concierge), Catherine Fonteney (Mme Jarisse), Gabriello (le dompteur), Gina Manès, Thérèse Dorny, Nane Germon, Roger Gaillard, Paul Lhuis, Pierre Juvenet.

1936. — Le montage de *La Tendre Ennemie* est dû à Pierre Deherain.

C'est à cette époque — beaucoup plus tard par conséquent que ne l'indiquent Rivette et Bitsch — que se placent les deux mystérieux courts métrages réalisés par Ophuls : *Valse brillante de Chopin* et *Ave Maria de Schubert*. L'idée de filmer les grands virtuoses « en action » était d'Emile Vuillermoz. La Compagnie des Grands Artistes Internationaux finança une sorte de pot-pourri (genre *Fantasia*) faisant appel à Braïlowsky et Magda Tagliafero (piano), Elisabeth Schumann et Ninon Vallin (chant), Jacques Thibaud (violon), avec la participation de divers réalisateurs — dont, semble-t-il, Marcel L'Herbier. Franz Planer photographia les deux films d'Ophuls. Métrage approximatif de chacun d'eux : 150 m. environ. Chopin était joué au piano par Alexandre Braïlowsky et Schubert chanté par Elisabeth Schumann. La date probable de réalisation est décembre 1935. La première projection de *Valse brillante* eut lieu en tout cas dans la deuxième quinzaine de janvier 36. Ophuls a pu utiliser pour son montage des gros plans de mains de Braïlowsky filmés par Louta Nounberg. Ces deux bandes sont actuellement la propriété du Comptoir Français du Film, que nous remercions de ces indications précieuses.

1937. — *Yoshiwara*. Le générique porte : *Kohana*, inspiré du roman « Yoshiwara » de Maurice Dekobra, adapté par A. Lipp (?). Le co-scénariste est bien Wolfgang Wilhelm, frère de Hans. Les décors sont de André et Léon Barsacq. Voici la distribution : Pierre-Richard Willm (Serge Polenoff), Mitshiko Tanaka (Kohana), Sessue Hayakawa (Ysamo), Roland Toutain (Pawlik), Lucienne Lemarchand (Namo), Camille Bert (le commandant), Gabriello (M. Pô), Ky Duyen, Léon Larive, la petite Foun-Sen. On notera que la version récemment projetée à la Cinémathèque comportait un certain nombre de coupures, notamment la fameuse séquence du bain des geishas.

1938. — La musique de *Werther* est un arrangement, dû à P. Dessau, d'extraits de Grétry, Bach, Mozart, Schubert, Beethoven et quelques autres. Voici la liste complète des interprètes : Pierre-Richard Willm, Annie Vernay, Jean Galland, Paulette Pax, Jean Périer, Henri Herblay, Georges Vitray, Henri Guisol, Roger Legris, Maurice Schutz, Léon Larive.

1939. — Distribution de *Sans lendemain* : Edwige Feuillère (Evelyne Morin), Georges Rigaud (Georges), Paul Azaïs (Henri), Daniel Lecourtois (Armand), Gabriello (Mario), Georges Lannes (Mazuraud), le petit Michel François (Pierre), Jeanne Marken, Pauline Carton, Mady Berry.

1940. — *De Mayerling à Sarajevo* souffrit de conditions de tournage tellement précaires et d'un montage hâtif fait dans une intention de propagande si maladroite que l'on ne saurait en attribuer l'entière responsabilité à Ophuls. L'affiche de mobilisation fut apposée sur les murs quelques minutes après que la séquence de l'assassinat eut été tournée, dans une fièvre que l'on comprend aisément. Ophuls mobilisé dans les tirailleurs, André-Paul Antoine tripatouilla le film et refilma même certaines scènes. La version projetée par la Cinémathèque semble être la bonne puisque l'on a pu y apercevoir Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois) dans le rôle de Prinzip, l'assassin de François-Ferdinand. Il semble qu'il existe une autre version (celle corrigée par Antoine) avec Gilbert Gil dans ce rôle. Quoi qu'il en soit, le film ne fut pas projeté sur les écrans français avant 1940.

La filmographie de Rivette et Bitsch est irréprochable en ce qui concerne la période américaine et la deuxième période française. Ajoutons seulement quelques points de détail :

1) L'interprétation de *Lettre d'une inconnue*, outre Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians et Marcel Journet, comprend : Art Smith, Carol Yorke et Howard Freeman.

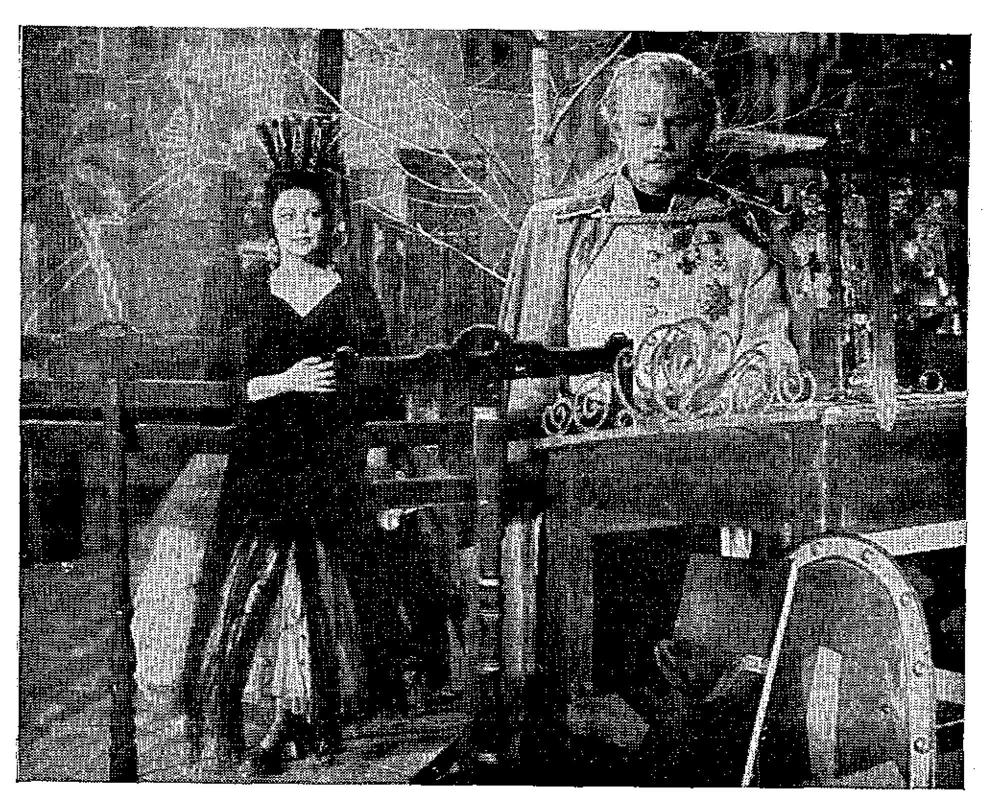
2) Dans *Caught*, ne pas omettre Marcia Mac Jones, qui tient le rôle de la sœur de Barbara Bel Geddes.

3) Les assistants-décorateurs pour *La Ronde* sont Marpaux et Frédérix. L'adaptation musicale était de Joë Hajos, d'après des thèmes d'Oscar Strauss. De même, Georges Van Parys a signé l'arrangement et l'orchestration du thème de Strauss pour *Madame de.*

4) Enfin, ajouter à l'interprétation de *Lola Montes* le petit rôle de Willy Eichberger (qui fut le Théo de *Liebelei*).

Claude BEYLIE.

P. S. — Je tiens à remercier vivement Mme Hilde Ophuls et M. Marcel Ophuls pour l'aide généreuse qu'ils m'ont apportée dans l'établissements de ces notes et pour les documents inappréciables qu'ils ont mis à ma disposition.



« *Vous n'avez pas envie de vous arrêter, de vous reposer, de vous fixer un peu ?* » demande Anton Walbrook à Martine Carol dans *Lola Montès.*

MIZOGUCHI VU D'ICI



Comment parler de Mizoguchi, sans tomber dans un double piège : le jargon du spécialiste, ou celui de l'humaniste ? Que ces films relèvent de la tradition, ou de l'esprit, du nô ou du kabuki, cela se peut ; mais qui ensuite nous enseignera la signification profonde de celles-ci, et n'est-ce pas tenter d'expliquer l'inconnu par l'inconnaissable ? Que l'art de Mizoguchi soit pourtant fondé sur le jeu d'un génie personnel dans les cadres d'une tradition dramatique, c'est ce dont nous ne pouvons douter ; mais en voulant alors l'aborder en termes de civilisation, et y retrouver avant tout telles valeurs universelles, serons-nous plus avancés ? Que les hommes soient hommes sous toutes latitudes, nous pouvions le prévoir ; s'en étonner ne nous instruit que sur nous-même.

Mais ces films — qui, en une langue inconnue, nous content des histoires totalement étrangères à nos mœurs ou habitudes — ces films nous parlent en effet un langage familier. Lequel ? le seul auquel doive somme toute prétendre un cinéaste : celui de la mise en scène. Et les artistes modernes n'ont pas découvert les fétiches africains en se convertissant aux idoles, mais parce que ces objets insolites les touchaient en termes de sculpture. Si la musique est idiome universel, la mise en scène aussi : c'est celui-ci, et non le japonais, qu'il faut apprendre pour comprendre « le Mizoguchi ». Langage commun, mais porté ici à un degré de pureté que notre cinéma occidental n'a jamais connu qu'exceptionnellement.

On objectera : pourquoi, de ces coups de sonde hasardeux que sont nos visions de films japonais, vouloir ramener le seul Mizoguchi ? — Mais le cinéma japonais nous est-il par ailleurs si étranger ? C'est un langage familier, mais non le même, que nous



L'Impératrice Yang Kwei-Fei (1955).

parlent d'autres cinéastes : l'exotisme rend compte suffisamment de l'intonation superficielle qui sépare un Tadashi Imai (Ombres en plein jour) *d'un Cayatte, un Heinosuke Gosho* (Là où se dressent les cheminées) *d'un Becker, un Mikio Naruse* (O-Kasan) *d'un Le Chanois, un Teinosuke Kinugasa* (La porte de l'enfer) *d'un Christian-Jaque, voire un Satoru Yamamura* (Les bateaux de l'enfer) *d'un Raymond Bernard; si nous mettons peut-être à part un Kaneto Shindo* (Les enfants d'Hiroshima), *un Keisuke Kinoshita* (Comme une fleur des champs), *l'insolite de leurs inflexions doit cependant plus à la préciosité qu'à l'élan d'un chant personnel. Bref, le langage du cinéma occidental le mieux repertorié. : le cas-type étant celui de Kurosawa, passant des classiques européens aux films contemporains « courageux » avec la mièvrerie hargneuse et solennelle d'un Autant-Lara ; que l'on compare par ailleurs ses films-sabres aux films historiques de Mizoguchi, où l'on chercherait en vain le moindre duel, ou le plus menu grognement (ce pittoresque qui fit le facile succès des* Samouraïs *et dont on est maintenant en droit de se demander s'il n'était pas surtout destiné à l'exportation), et où une présence aiguë du passé est obtenue par des moyens d'une simplicité déconcertante, et quasi-rossellinienne.*

Trêve de rapprochements : le petit jeu Kurosawa-Mizoguchi a fait son temps. Laissons ramasser ses billes le dernier carré des Kurosawiens, on ne peut comparer que ce qui est comparable, et d'ambitions aussi hautes. Mizoguchi, seul, impose le sentiment d'un langage et d'un univers spécifiques, qui n'ont de comptes à rendre qu'avec lui-même.

Si Mizoguchi nous séduit, c'est d'abord qu'il ne tente pas de nous séduire, et ne s'incline jamais du côté du spectateur : seul, semble-t-il, de tous les cinéastes japonais à chanter exclusivement dans son arbre généalogique (Yang Kwei-Fei *fait partie du répertoire national au même titre que notre* Cid), *il est aussi le seul qui puisse ainsi prétendre à la véritable universalité, celle de l'individu.*

*

Son univers est celui de l'irrémédiable ; mais la destinée n'y est pas aussitôt destin : nul fatum, ni Erinnyes. Nulle acceptation soumise, mais le cheminement de la réconciliation ; qu'importent les anecdotes des dix films que nous connaissons maintenant ? Tout y survient dans un temps pur, qui est celui de l'éternel présent : temps passé, temps futur y mêlent souvent leurs eaux, une même méditation sur la durée les parcourt tous ; tous s'achèvent dans la joie sereine de qui a vaincu les phénomènes illusoires des perspectives. Le seul suspense étant celui de cette irrépressible ligne ascendante vers un certain palier d'extase, « correspondance » de ces notes ultimes, de ces accords interminablement tenus, et qui ne s'achèvent pas, mais expirent avec l'haleine du musicien.

Tout s'accorde enfin à cette recherche du lieu central, où les apparences, et ce que l'on nomme « nature » (ou la honte, ou la mort), se réconcilient avec l'homme — recherche commune à celles du haut romantisme allemand, et d'un Rilke, d'un Eliot —, et qui est aussi celle de la caméra : placée toujours *au point exact, tel que le plus léger déplacement infléchit toutes les lignes de l'espace, et bouleverse le visage secret du monde et de ses dieux.*

Un art de la modulation.

J. R.



Les Amants crucifiés (1954).

RÉTROSPECTIVE MIZOGUCHI

ELEGIE DE NANIWA

Une jeune standardiste est séduite par son patron ; son amoureux l'abandonne. L'épouse du séducteur crée un scandale public, obligeant celui-ci à l'abandonner à son tour. Elle vient chercher refuge chez ses parents, mais déjà secrètement corrompue, se retrouve étrangère au climat familial, et repart dans la nuit, vers un probable avenir péripatéticien.

Ce n'est pas la dernière fois, ni sans doute la première, que Mizoguchi conte semblable histoire : l'itinéraire de la déchéance morale (celle surtout qui s'attache aux jeunes filles les plus pures), du plaisir à la honte, a toujours eu pour lui la même fascination que pour Ophuls. Mais ce film nous frappe surtout par le modernisme aigu de sa mise en scène : à remarquer, particulièrement, l'emploi systématique du 180, que Mizoguchi continuera d'ailleurs d'utiliser, jusqu'à *La rue de la honte*, avec la même franchise et le même bonheur qu'un Lang ou, toujours, Ophuls.

Un rien de préciosité ne l'empêche pas de réussir ici sans effort ce après quoi Sternberg et Stevens ont couru, ou courent encore, tout au long de leur carrière : sur une trame aussi monodique que possible, une sorte de condensation de chaque instant, par les prestiges conjugués de la lumière et d'un jeu quasi chorégraphique. Minute par minute, une sublimation de la durée. — J.R.

FEMMES DE LA NUIT

La misère fait tomber dans la prostitution deux sœurs amoureuses du même souteneur. Après une violente bagarre entre putains, doublée d'un règlement de comptes, elles reviendront dans le droit chemin .

Analytique au départ, ce film se termine de façon beaucoup plus échevelée. Le manque de moyens fait encore plus net le délire final : il s'agit d'un film noir à tous les sens du mot. C'est pendant la première partie, dépourvue de ces excès, que les faux admirateurs de Mizoguchi, jusqu'ici patients, commencèrent à faire grise mine. Ce qui se passe avec Mizoguchi est identique à ce qui se passe avec tant d'autres cinéastes de génie, Ray, Rossellini ou N'importe-qui.

Ce sont des hypersensibles ; le moindre mouvement de l'acteur revêt pour eux une importance terrible. D'où, chez ceux-ci, le grand nombre de films qui, statiques pour le spectateur du trentième rang, sont d'un grand dynamisme pour celui du premier.

Cependant, *Yoru No Onnatachi* n'est pas le plus satisfaisant des bordelfilms de Mizoguchi : on peut incriminer le manque de moyens, l'absence d'intérêt du dialogue, dû sans doute à la post-synchronisation. Les meilleures scènes sont celles consacrées à la jalousie entre les deux sœurs et leurs rapports respectifs avec leur amant et souteneur. L'échec relatif s'explique en partie par la monotonie du ton, trop continûment grave, alors que le sujet l'est en réalité et par le manque de détachement ou d'humour, enfin crevés par la prometteuse rupture finale. — L.M.

LE DESTIN DE MADAME YUKI

Madame Yuki est mal mariée : non content de la délaisser, son mari installe sa maîtresse au foyer conjugal. C'est pourtant avec stupéfaction, et une douleur réelle, qu'il découvrira qu'une épouse sage peut chercher ailleurs quelque consolation. Lassée des contradictions du cœur masculin, elle va se jeter au lac le plus proche.

Ici, la technique garde l'apparence d'une extrême simplicité jusque dans la recherche : il y a là un double ou triple travelling latéral assez long, depuis l'orée du bois jusqu'à la pièce principale de la maison, le déjà célèbre mouvement de grue de la chaise et du café, cadrés de loin et de très haut, et l'admirable mouvement final, descendant très lentement la pente raide de la berge, à cinq mètres au-dessus du sol pour venir reprendre l'un des bijoux de Yuki, flottant sur le lac, qu'une vaguelette post-murnalienne décadre un instant. Présentés sans hypocrisie comme des effets, ils perdent ainsi leur caractère artificiel : l'artifice mis à nu devient simplicité. L'essentiel du découpage est d'ailleurs fort sobre : s'il y a tant de personnages dans le fond du champ, cela s'explique par des raisons matérielles, et non pas wyléniennes.

Quoi qu'il en soit, la direction d'acteurs reste toujours au premier plan. On a l'impression que Mizoguchi s'efforce de vider ses interprètes, de leur faire sortir en quelque cent plans tout ce qu'ils ont en eux ; ce n'est qu'une impression, puisque Mori et Michiko Yogure ont réapparu, tout aussi remarquables, dans des films postérieurs, mais sous un jour chaque fois différent. Cet

effort permanent sied ici à merveille, car il s'agit de personnages en état de crise, qui ont à donner à chaque instant le meilleur d'eux-mêmes.

L'opposition, traditionnelle chez Mizoguchi, Kyoto-Tokio s'enrichit ici d'une autre, plus actuelle, celle des derniers vestiges de la civilisation nippone à l'américanisme envahissant ; thème dénué d'ailleurs d'intentions critiques, que nous retrouverons dans *Uwasa No Onna*. — L.M.

LA DAME DE MUSASHINO

Ou l'esquisse d'une Madame Bovary *nipponne, épouse de surcroît d'un professeur stendhalien, ce qui ne peut que mal finir. Cela finit mal en effet : lorsqu'est découvert son amour pour son trop jeune cousin, elle se suicide discrètement, rejoignant dans la mort le destin de Madame Yuki.*

Reprenant presque tous les thèmes du précédent, prouve par l'absurde, s'il en était besoin (comme la série des films sur la prostitution), la richesse d'invention de notre cinéaste : impossible de confondre un plan de l'un avec n'importe lequel de n'importe quel autre film ; chacun de ceux-ci possède sa tonalité propre, un jeu de nuances fondamental à quoi tout se soumet sans effort. Celles de ce film, moins brillantes et laquées que celles de *Madame Yuki*, jouent sur une gamme de gris plus sourde : jamais peut-être Mizoguchi n'a poussé plus loin le raffinement, ni la justesse, sur les altérations de valeurs les moins perceptibles : la camera devient entre ses mains un outil d'une précision jamais atteinte, sensible au micron d'écart de deux objets comme au moindre soupir, la plus menue modification du cœur de l'héroïne. N'accusez jamais telle scène, sur ses premières images, de banalité : une infime variation d'indice la fait brusquement bouleversante ; ne boudez jamais, sur ses premières scènes, un film de Mizoguchi : les derniers plans vous convaincront à toutes fois de votre rétrospectif aveuglement. — J. R.

La vie de O-Haru (1951).

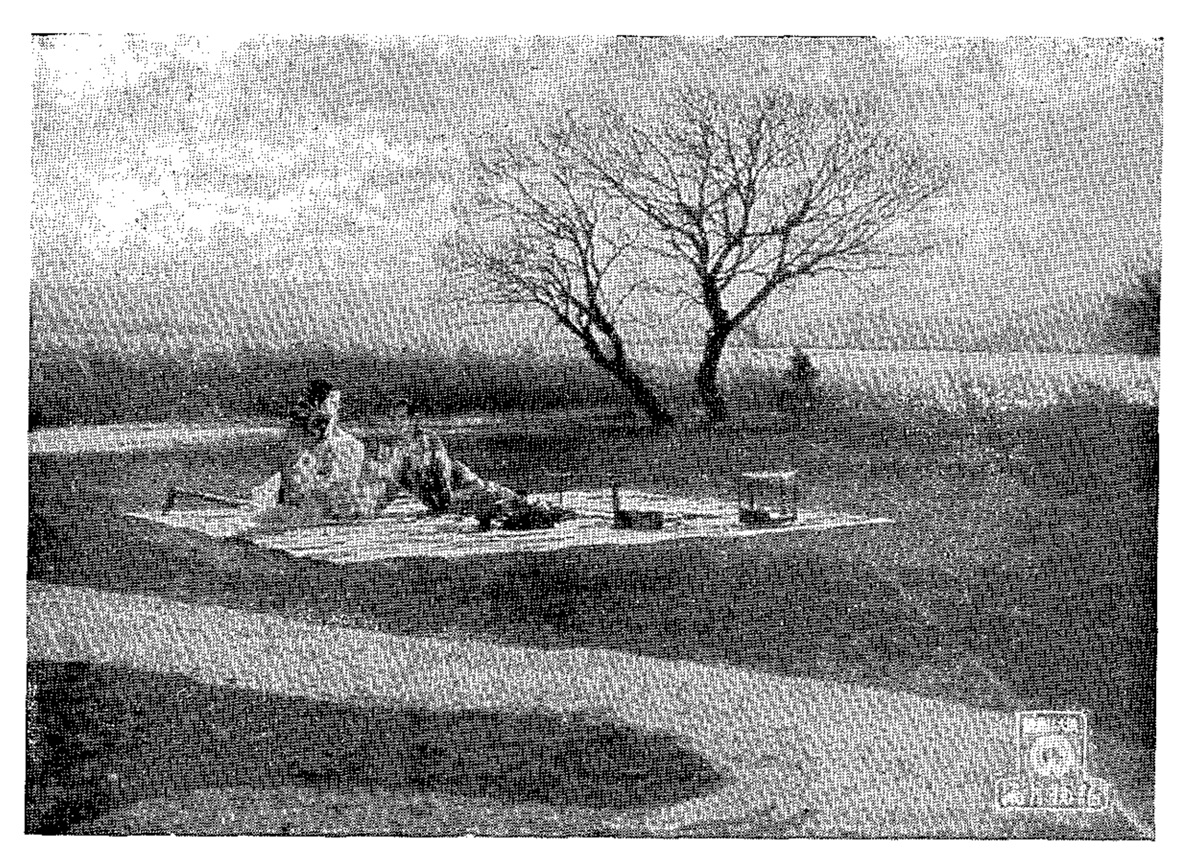


LA VIE DE O-HARU, FEMME GALANTE

Dix-septième siècle. O-Haru, fille de samouraï surprise avec un domestique que l'on décapitera pour la circonstance, est exilée avec ses parents, qui la donnent à un seigneur local (dont la femme est stérile), lequel aura ainsi un fils ; puis la vendent au Yoshiwara d'alors ; puis la font travailler chez un riche marchand, dont la femme est jalouse, et dont le second l'épousera, juste avant de mourir accidentellement, la laissant seule au monde, qu'elle quitte pour le couvent (dont on la chassera injustement pour impudicité), et enfin pour la prostitution. Fin du flash-back : son fils veut bien la recueillir, mais ne consent pas à la voir. Elle s'en va.

Il ne semble pas nécessaire de revenir longuement sur le film de Mizoguchi le mieux connu du spectateur français. L'histoire n'a peut-être en soi aucune importance et n'existe que par l'accumulation des détails significatifs, chaque scène étant traitée isolément, en dehors de toute progression dramatique. D'où l'impression d'ennui pour le spectateur passif, incapable de récrire le film en compagnie du metteur en scène.

O-Haru est d'abord une vision du monde, le reflet d'une civilisation raffinée, où l'individu ne vaut que par son acceptation d'un code de morale rigoureux. Un enchaînement de circonstances malheureuses conduit une femme de noble extraction à la déchéance exemplaire de la prostitution. Mais jamais l'idée de la révolte n'effleure l'esprit de O-Haru : tout arrive selon une volonté supérieure qu'il serait absurde de prétendre contrecarrer. La femme, à la fois esclave et objet de tous les égards, n'a qu'à suivre



Les Contes de la lune vague (1952).

son tempérament profond, qui lui permet de s'identifier sans effort au grand élan vital. Le sentiment, ou plutôt la sentimentalité, plaie des civilisations d'Occident, perd son rôle essentiel, et se rattache à un code d'honneur où tout redevient jeu.

O-Haru nous envoûte un peu plus de deux heures et nous paraît durer une éternité, et pourrait en fait durer une éternité. Le génie de Mizoguchi se situe presque au-delà du cinéma, de l'éphémère, des règles d'un genre ou des lois d'une technique ; il épouse si étroitement l'esprit d'une civilisation qu'il détruit la notion même d'art, et semble nous confirmer que la vie japonaise elle-même est un art. Le plus beau mensonge rejoint le plus grand désintéressement. Le cinéma pour une fois semble épuiser sa « virtus », épouser simplement la vie. Le mensonge n'a plus de limites, et aux dernières images, O-Haru, vieillie, mendie en souriant sous la pluie. — L. Ms.

LES CONTES DE LA LUNE VAGUE

Tiré de deux contes populaires japonais du XVIe *siècle. La guerre expose une famille de villageois à la tentation de l'aventure. Tandis que son beau-frère veut tâter du métier des armes, Genjuro, venu à la ville vendre ses poteries, est séduit par le fantôme de la princesse Wasaka. A la fin, l'enchantement dissipé, il regagnera son toit. Il n'y retrouvera que le fantôme de sa femme, tuée par les soldats pendant son absence, et qui l'exhorte à poursuivre sa tâche quotidienne. Sa sœur et son beau-frère, devenus, l'une prostituée, l'autre samouraï, ont compris, eux aussi, que le bonheur était dans le pays natal, non dans de vaines illusions.*

Adopte d'emblée le ton du chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre de Mizoguchi, le chef-d'œuvre du cinéma japonais, un des plus beaux films de l'histoire du cinéma. C'est une *somme* où convergent et s'additionnent les tendances les plus opposées de l'art, ses sources d'inspiration les plus diverses. Il n'est possible de parler de lui que par énumération : il est, de quelque point de vue que l'on se place, à la fois *ceci* et *cela*, et quelque chose de plus encore : leur conciliation. C'est *à la fois* le mythe grec de l'Odyssée et la légende celtique de Lancelot, un des plus beaux poèmes d'aventure et d'amour-fou, un des chants les plus fervents qui aient été composés en l'honneur du renoncement et de la fidélité, un hymne à l'Unité, en même temps qu'à la diversité

des apparences. C'est un conte de fées, traité avec un réalisme si minutieux qu'on peut dire que le moyen âge n'avait jamais été, avant lui, évoqué correctement sur un écran. En lui se réconcilient le goût du hiératisme, propre aux arts de l'Orient, et cette soif de nouveau, cet irrespect de toute forme imposée qu'il est permis de considérer comme l'apanage de l'Occident. Concerté comme un *Kammerspiel*, il ne laisse pas la moindre place au staff, au sens propre et figuré du terme. La caméra, sensible aux moindres granulations de la matière, s'attarde sur les eaux et les roseaux, les chevelures ou parures féminines, avec un plaisir paresseux qui ne freine en rien la décision de brefs mouvements d'appareil par lesquels homme et nature voient continuellement leur sort lié. Les gestes sont libres, vifs, la course fournit le *tempo* de base. Les regards, eux-mêmes ne se dérobent pas, ici, avec l'ordinaire pudeur des films nippons... Et ainsi de suite. Dès que les noms de l'*Aurore* et des *Fioretti* ont été prononcés, ce double rapprochement nous pousse à l'inventaire de beautés sans fin.

Plus encore que sur sa valeur intrinsèque parmi l'œuvre d'un très grand cinéaste, insistons donc sur la signification que revêt ce film à nos yeux d'Occidentaux. Il est le point de coïncidence de deux univers, de deux morales, de deux esthétiques, de deux ésotérismes, qui, par le truchement d'une forme d'art amie de l'universalité, nous sont découverts à leur degré de culminance extrême, infiniment plus proches que nous ne le pensions, même depuis Van Gogh.

Ce film, le plus japonais des films japonais, est en même temps celui qui exige du spectateur européen le moindre effort d'adaptation : venu le mot « fin », on a peine à croire qu'il se soit écoulé une heure et demie. Aucune salle parisienne n'a encore daigné l'inscrire à son programme. — E.R.

LES AMANTS CRUCIFIES

Kyoto, XVIIIe siècle. Pour venir en aide à sa famille, Osan, la femme du Grand Parcheminier, a besoin d'argent : elle sait qu'elle n'obtiendra rien de son mari et s'adresse à l'un des employés de l'imprimerie, Moheï. qui, par amour pour elle, essaie de lui procurer la somme en commettant un faux. Surpris, il doit confesser sa faute et est contraint de s'enfuir, en compagnie d'Osan que l'on soupçonne être sa maîtresse. Alors qu'ils sont poursuivis par la police, Osan avoue à Moheï qu'elle l'aime. Repris et séparés, ils s'échappent encore : l'adultère ne fait plus de doute. Rattrapés, ils sont, selon la loi, condamnés à la crucifixion, tandis que les biens du Grand Parcheminier sont mis sous séquestre pour le châtier d'avoir tenté de dissimuler aux autorités la conduite indigne de son épouse.

Les Amants crucifiés sont tirés de « L'Almanach de l'amour », pièce de Monzaemon Chikamatsu, célèbre dramaturge que les Japonais considèrent comme l'égal de Shakespeare. Chikamatsu écrivit jusqu'à l'âge de 50 ans pour le théâtre « kabuki », puis, dégoûté par le cabotinage des acteurs, se consacra au théâtre de poupées (« jorouri »). C'est à cette deuxième période qu'appartient « L'Almanach de l'amour ». L'adaptation diffère de l'œuvre originale sur un point capital : au théâtre, les deux amants échappaient à la crucifixion grâce à l'intervention providentielle d'un prêtre; cependant, ce « happy end » n'était qu'exceptionnel dans le théâtre « jorouri » dont, au contraire, l'un des principaux thèmes était celui du suicide ou de la mort du couple, condamné par l'inégalité de castes. En substituant une fin tragique à l'heureux dénouement de la pièce, Mizoguchi ne fait que rester plus fidèle à l'esprit du théâtre « jorouri », en général, et de Chikamatsu en particulier; les chroniqueurs prétendent d'ailleurs, qu'à l'instar de Gœthe, celui-ci trouvait des accents si convaincants pour parler de la mort que certaines de ses pièces déclenchaient chez les amoureux de véritables épidémies de suicide.

Quoiqu'il en soit, la mort était pour Mizoguchi la seule issue offerte à son couple-victime, prisonnier d'une cage de lumière omni-présente : raies de soleil, murailles de brume, cabane de bambou, dédale des cloisons diaphanes de ces maisons de papier aux portes coulissantes, débouchant sur l'envers d'un univers courtois où la course au bonheur est une lutte mortelle. — C. B.

UNE FEMME CRUCIFIEE

Une tenancière de bordel aime un jeune médecin dont sa fille, de retour de pension, tombe amoureuse. Grande scène à trois... Après réconciliation, la fille prendra la direction de la Maison.

Prélude à *Akasen Chitai*. Ce qui frappe, c'est l'absence de tout préjugé, d'un côté ou de l'autre. Le personnage de la fille, qui, devant l'incapacité de sa mère, se décide à reprendre brillamment l'affaire à son compte, est à cet égard caractéristique. Tout peut sortir de tout, et c'est ainsi que Mizoguchi nous surprend chaque fois. L'observation libre est toujours plus riche d'enseignement. Le bordel semble n'avoir en soi rien de désagréable. Les geishas ont



Les Amants crucifiés.

des mœurs plus honorables que nombre de bourgeois. Les Japonais préfèrent-ils les blondes ? Bien sûr que oui. Le constat à la Moguy laisse la place à la cocasserie, au rire débordant, qui, seuls, peuvent avoir, entre autres, un sens critique.

Il faut donc souligner la liberté de conception, mi-Ophüls, mi-Renoir, et la spontanéité de la diction.

La ressemblance physique est grande entre la jeune héroïne et celles de Preminger. Ressemblance qui s'explique par une ressemblance plus générale, dans la composition des plans, dans la mise en place des personnages. Même prédilection pour ces femmes minces, véritables petites sphynges. Mais si, chez Preminger, le mystère est créé par avance et dénué de tout contexte psychologique, chez Mizoguchi, il est nécessaire, et lié à la personnalité de l'actrice comme à celle de l'héroïne. Chez l'un, c'est le mystère pour le mystère, chez l'autre, c'est le mystère parce qu'il y a vraiment mystère. Ce pourquoi, tel Mizoguchi, les véritables purs metteurs en scène sont aussi des auteurs de film. L'aboutissement nécessite un premier tremplin, psychologique ou autre, renié plus ou moins tard. L'on n'accède pas de plain-pied à l'essentiel.

L. M.

L'IMPERATRICE YANG KWEI-FEI

L'un des derniers films de Mizoguchi, tourné à Formose, L'impératrice Yang Kwei-Fei *évoque la figure d'une héroïne légendaire de l'histoire chinoise, Yang Kwei-Fei, choisie un jour au hasard pour distraire le veuvage d'un empereur confit dans sa peine. Un sentiment très pur naît entre eux, ils décident de sceller cette union, quand une révolte de palais éclate, qui exige de l'empereur qu'il sacrifie sa compagne. L'empereur refuse le marché mais Kwei-Fei s'offre d'elle-même aux coups vengeurs des émeutiers dans l'espoir de sauver son amant.*

L'Impératrice Yang Kwei-Fei constitue peut-être le plus bel hymne jamais élevé par le cinéma à l'amour d'une femme pour un homme. Le bonheur naît lentement, mais implacablement, de la rencontre de deux êtres, sans que la tragique issue de cette union vienne en quoi que ce soit ternir l'éclat du sentiment premier. Le bonheur est ailleurs, au-delà de la simple harmonie des caractères, construction continue sur laquelle la mort elle-même ne saurait avoir de prise. A la fin du film, l'empereur vieilli, perdu dans le souvenir, entend l'appel de sa bien-aimée, une conversation s'engage et expire en un éclat de rire.

Abordant pour la première fois la couleur, Mizoguchi se révèle le prestigieux magicien des contrastes qu'on pouvait deviner à travers le seul blanc et noir. La tonalité chromatique s'unifie dans la seconde moitié du film avec la montée de la tension tragique. Peu avant sa mort, Kwei-Fei abandonne sa cape pourpre, symbole de la dignité impériale, que nous voyons glisser en un long plan continu. A l'opposé de ses autres œuvres, Mizoguchi stylise ici l'anecdote, prépare le sacrifice ultime de Kwei-Fei par une simplification du récit toujours plus grande. Mais pour lui, la tragédie elle-même ne semble être qu'un accident dans une vie qui, de toute façon, reste noble par le simple fait qu'elle est la vie. — L. Ms.

De Naniwa à Yang Kwei-Fei, *le chemin de Mizoguchi est celui de tous les grands cinéastes ; nous avons cité, à propos du premier, les noms d'un Sternberg et d'un Stevens ; mais c'est au Lang de la dernière manière* (*celle de* Clash by night *ou* Human desire) *que se rattache le style ample et précis, à la fois coupant et mesuré, de la* Femme sacrifiée ; *c'est enfin le Dreyer* d'Ordet *qu'évoque* Yang Kwei-Fei, *par le même chant calme, la même démarche égale et sûre de qui sait maintenant quelle* est *sa fin.*

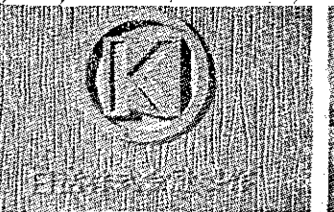
La conquête, par un artiste, de sa voix profonde est, de tous les spectacles, le plus émouvant, le plus exemplaire, le plus riche de sens et de beauté. Et cette voix dernière, définitivement placée, qui a fait l'abandon des accents trop aigus de la conquête au bénéfice d'un seul timbre mat, et quasi voilé, de l'arrière gorge — cette voix ne peut plus s'éteindre.

Kenji Mizoguchi commence.

(Les notes critiques de cette rétrospective ont été rédigées par CHARLES BITSCH, LOUIS MARCORELLES, LUC MOULLET, JACQUES RIVETTE et ERIC ROHMER.)



L'Impératrice Yang Kwei-Fei.







Nikkatsu. Shochiku. Shin Toho. Daiei.

POUR CONTRIBUER A UNE FILMOGRAPHIE DE KENJI MIZOGUCHI

Nous ne disposons pas de renseignements très précis ni complets sur l'œuvre de Mizoguchi. Certaines publications américaines ou européennes comme SIGHT AND SOUND *(Kenji Mizoguchi, par Donald Richie et J. L. Anderson, Automne 1955),* HOLLYWOOD D'HIER ET D'AUJOURD'HUI *et* LE CINÉMA JAPONAIS *(Marcel et Shinobu Giuglaris, Ed. du Cerf, 1955) nous apportent une précieuse documentation. Par contre, les périodiques nippons que nous recevons ne comprennent ni monographies, ni filmographies, ni rétrospectives de l'œuvre d'un cinéaste.*

Etant donné l'importance artistique des films de Mizoguchi, nous avons cru préférable, en attendant qu'un érudit examine le problème, de faire le point de nos trop rares connaissances, nous réservant pour plus tard la correction des nombreux oublis, des inexactitudes, des erreurs de date et des pléonasmes que contient cette filmographie schématique.

Nous manquons d'éclaircissements sur un point capital : S. et M. Giuglaris, dans leur petit livre, attribuent à Mizoguchi la réalisation de plus de deux cents films, sans cependant citer leurs titres. Ce chiffre approximatif, qui égalerait les records établis aux U.S.A. par Elmer Clifton et William Beaudine, nous paraît assez discutable. En effet, la liste ci-jointe tient compte de vingt-trois films réalisés entre 1939 et 1956, chiffre qui, s'il est inexact, ne peut contenir qu'une petite marge d'erreur : les informations sont assez sûres concernant la période 1945-1956 et Mizoguchi travailla très peu entre 1939 et 1945.

Il faudrait donc qu'en dix-sept ans il ait réalisé au moins cent soixante-dix films. Si l'on considère que Mizoguchi eut beaucoup de difficultés avec le régime entre 1931 et 1939, et ne put tourner autant qu'il le désirait, que d'autre part, un film aussi élaboré que Naniwa Hika *a nécessité au moins trois semaines de tournage, et un temps aussi long pour la préparation (Mizoguchi en écrivit également le scénario), qu'enfin, tous les films de cette époque de recherches demandaient autant de soin, ce chiffre de dix films par an* au minimum *apparaît impossible. Un total de soixante-dix à cent dix serait sans doute plus fidèle à la vérité, sinon à nos espérances.*

✱

Kenji Mizoguchi est né le 16 mai 1898 à Tokio. Attiré par le dessin dès sa plus tendre jeunesse, il décide d'entrer dans un Institut d'Art Occidental du Tokio moderne, où il étudie les Beaux-Arts et plus spécialement la peinture. Après avoir passé son diplôme, et comme sa mère vient de mourir, il est contraint de travailler : de 1915 à 1919, il est dessinateur dans un journal de Kobe, port d'Osaka, dans le Kansai, le Japon de l'ancien temps. En 1919, de retour à Tokio et en chômage, il vient vivre dans le vieux quartier réservé aux distractions, le Mukojima, chez un ami. Celui-ci, qui est professeur de luth et conseiller occasionnel aux studios Nikkatsu, lui fait connaître le réalisateur Haru Wakayama, alors célèbre pour son style audacieux, qui l'engage comme acteur en 1920. Mizoguchi bénéficie alors d'une chance incroyable : c'est l'époque où l'on commence à faire jouer les rôles féminins par des femmes. Pour protester, par peur d'être mis à la porte, et pour faire un petit chantage à la Nikkatsu, un groupe d'acteurs de rôles de femmes, conduit par Teinosuke Kinugasa — le réalisateur de Jigoku Mon *— quitte la firme. Aussitôt on nomme assistants les acteurs de rôles d'hommes qui sont devenus en surnombre. Et en 1922, Mizoguchi dirige son premier film, à vingt-quatre ans, un film interprété uniquement par des hommes, ceux-là mêmes qui avaient menacé de s'en aller.*

Mizoguchi tournera pour la Nikkatsu de 1922 à 1932, pour les Studios Shinkyo de Kyoto de 1932 à 1934, pour la compagnie indépendante de Masaichi Nagata, Daiichi Eiga Sha de 1934 à 1936, puis après la mise en faillite, pour la Shinkyo de Tokio (1936-1939), pour la Shochiku de Kyoto (1939-47), pour la Shin Toho (1947-51), pour la Daiei enfin (1951-56), que dirige son vieil ami et admirateur Masaicha Nagata, lequel lui laisse toute liberté.

Kenji Mizoguchi meurt le 24 août 1956 à Kyoto.

Considéré par les milieux officiels, sinon par les critiques, comme le premier cinéaste de son pays, il a occupé maintes fois des fonctions importantes, tant pour le compte du gouvernement que pour celui des associations cinématographiques d'extrême-gauche : conseiller de cabinet pour le cinéma en 1939, chef du syndicat des auteurs de films en 1940, membre de la Commission d'Etudes Sociales du Ministère de l'Education Nationale en 1946, il fut également président de l'Ofuna cinématographique de Nichieien (commission de contrôle organisée par les progressistes) et président de l'Association des metteurs en scène japonais depuis 1949 jusqu'à sa mort, survenue au moment où les firmes américaines songeaient à lui offrir un contrat. — L.M.

1922. — AI NI YOMIGAERU HI.
Sa première mise en scène.

1922. — 813.
Film policier d'après le roman de Maurice Leblanc.

1923. — RUPINMONO
Film policier genre *Fantômas*.

1923. — LE ROI DES PIECES DE CENT SOUS.
D'après un roman policier anglais.

1924. — DINDONS : EMPLACEMENT INCONNU.
Film policier.
Int. : Hiroshi Inagaki.

1924. — LE CHANT DU COL.
Comédie d'après la pièce de Lady Gregory.

1924. — LE PORT DES BRUMES.
Drame d'après le roman « Anna Christie » d'Eugene O' Neill (dont Clarence Brown fera un remake en 1930).

1924. — LE SANG ET L'AME.
Film expressionniste.

1925. — SCENES DE LA RUE.
Suite de quatre sketches néo-réalistes.

1926. — LE MURMURE PRINTANIER D'UNE POUPEE DE PAPIER.
Film sur les classes moyennes d'une grande ville.

1926. — PAS D'ARGENT, PAS DE GUERRE.
Film satirique sur la guerre sino-japonaise de 1905.

1927. — LILI, LA MARIEE EN DEUIL.
D'après la pièce de John Galsworthy.

1928. — LA PASSION D'UNE INSTITUTRICE.
Film présenté en Europe.

1929. — LA VIE A TOKIO.
Film social.

1929. — TOKAI KOKYOGAKI (SYMPHONIE DE LA MÉTROPOLE).
Film social.

FILMS PARLANTS

1932. — LE JOUR OU RESSUSCITERA L'AMOUR.
Film sur la psychologie féminine.

1932. — A L'AUBE DE LA FONDATION DE LA MANDCHOURIE ET DE LA MONGOLIE.
Film de propagande.

1932. — ET POURTANT, ILS CONTINUENT.
Film social.

1932. — TAKI NO SHIRATO.
Prod. : Shinkyo.

1933. — LE BON DIEU A LA MODE.

1933. — LE FIL BLANC DE LA CASCADE.

1935. — MARIA NO O-YUKI (LA VIERGE D'OYUKI).
Film sur la psychologie féminine.
Prod. : Daiichi Eiga Sha (Masaichi Nagata).
Scén. : D'après le roman de Guy de Maupassant « Boule de Suif ».

1935. — GUBIJINCHO.
Episode de l'histoire de la Chine.

1936. — L'HEROINE D'OSAKA.
Film sur la psychologie féminine.

1936. — NANIWA HIKA (ELÉGIE DE NANIWA).
Prod. : Daiichi Eiga Sha (Masaichi Nagata).
Scén. : Kenji Mizoguchi.
Int. : Isuzu Yamada, Kense Kensaku, Hara Benkei, Shiganoyo, Yoko Umemura, Eitaro Shindo.

1936. — GION NO SHIMAI (LES SŒURS DE GION).
L'opposition entre une prostituée fidèle à la tradition des geishas et une prostituée plus moderne et iconoclaste et les malheurs qui en résultent.
Prod. : Daiichi Eiga Sha (Masaichi Nagata).
Sc. : Kenji Mizoguchi et Yoshikata Yoda.

1937. — L'IMPASSE DE L'AMOUR ET DE LA HAINE.
Un amour impossible.

1939. — CHRYSANTHEMES TARDIFS.

1939. — ZANGIKU MONOGATARI.
Prod. : Shochiku.

1940. — LA FEMME D'OSAKA.
Prod. : Shochiku.

1940. — LA VIE D'UN ACTEUR.

1941. — LES QUARANTE-SEPT ROMANS.

1942. — GENROKU CHUSHUNGURA.
Prod. : Dai-Nihon Cinéma Associés.
Film de propagande situé dans un cadre historique.

1942. — MIYAMOTO MUSASHI (LA LÉGENDE DE MIYAMOTO).
Prod. : Dai-Nihon Cinéma Associés.
Film historique.

1943. — DANJURO III.
Film historique.

1946. — CINQ FEMMES AUTOUR D'UTAMARO.
La vie sentimentale du grand artiste.

1947. — LA VICTOIRE DES FEMMES.
L'émancipation de la femme.

1947. — SUMAKO, ACTRICE GALANTE.
Le milieu des prostituées.
Prod. : Shochiku.

1948. — YORU NO ONNATACHI (LES FEMMES DE LA NUIT).
Prod. : Shin Toho (H. Hitaro, E. Risaita).
Sc. : Yoshikata Yoda.
Op. : M. Miki.
Int. : Kinuyo Tanaka, Sanao Takasuki, Tomie Sumita, Mitsugu Fujü, Ken Uehara.



Les sœurs de Gion (1936).

1950. — YUKI FUJIN EZUI (LE DESTIN DE MADAME YUKI).
Prod. : Shin Toho.
Int. : Michiyo Kogure, Eigiro Yanagi, Ken Uehara, Yurike Hamada, So Yamamura.

1951. — MUSASHINO FUJIN (LA DAME DE MUSASHINO).
Prod. : Shin Toho.
Sc. : Shohei Ooka et Yoshikata Yoda.
Op. : Masao Tamai.
Int. : Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, So Yamamura, Yukiko Todoroki.

1951. — SAIKAKU ICHIDAI ONNA (LA VIE DE O-HARU, FEMME GALANTE).
Prod. : Shin Toho.
Sc. : Yoshikata Yoda, d'après « Kôshoku Ichidai Onna » (*La Vie d'une femme*) de Saikaku Ibara.
Op. : Yoshimi Hirano.
Mus. : Ichiro Saito.
Déc. : Hiroshi Mizutani.
Int. : Kinuyo Tanaka, Ichiro Sugai, Toshiro Mifune, Tsukie Matsuura, Mazao Shimizu, Majuo Shioreiju, Jukichi Uno (1).

1952. — UGETSU MONOGATARI (LES CONTES DE LA LUNE VAGUE ET MYSTÉRIEUSE APRÈS LA PLUIE).
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Matsutaro Kawaguchi et Giken Yoda d'après les contes d'Akinari Ueda « Asaji ga yado » (*La Demeure au sein des graminées sauvages*) et « Jasei no in » (*L'obscénité de l'esprit de la vipère*).
Op. : Kazuo Miyagawa.
Mus. : Fumio Hayasaka.
Déc. : Kisaku Itoh.
Int. : Machiko Kyo, Masayuki Mori, Mitsuko Mito, Kinuyo Tanaka, Sakae Ozawa (2).

1953. — GION BAYASHI (HISTOIRE DE DEUX GEISHAS).
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Kenji Mizoguchi et Yoshikata Yoda (remake de *Gion no shimai*, réalisé en 1936).

1954. — SANSHO DAYU (LE SUPERINTENDANT SANSHO).
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Fuji Yahiro et Yoshikata Yoda, d'après le roman d'Ogai Mori.
Op. : Kazuo Miyagawa.
Mus. : Fumio Hayakasa.
Déc. : Kisaku Itoh.
Int. : Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyoko Kagawa, Eitaro Shindo, Ichiro Sugai, Yoko Kosono, Chieko Naniwa,

(1) Cf. nº 16, p. 6 et nº 33, p. 57.
(2) Cf. nº 27, p. 6.

Kikue Mori, Mazao Shimizu, Ken Mitsuda, Ryosuke Kagawa, Akitake Kohno, Masahito Kato, Keito Enami (3).

1954. — CHIKAMATSU MONOGATARI (LES AMANTS CRUCIFIÉS).
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Matsutaro Kawaguchi, d'après le chef-d'œuvre de Monzaemon Chikamatsu « La Légende du grand parcheminier ».
Op. : Kazuo Miyagawa.
Mus. : Fumio Hayasaka.
Déc. : Hiroshi Mizutani.
Int. : Kazuo Hasegawa, Kyoko Kagawa, Yoko Minamida, Eitaro Shindo, Sakae Ozawa, Chieko Naniwa, Ichiro Sugai, Haruo Tanaka, Tatsuya Ishiguro, Kimiko Tachibana (4).

1954. — UWASA NO ONNA (LA FEMME CRUCIFIÉE).
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Yoshikata Yoda et Mashye Narusawa.
Op. : Kazuo Miyagawa.
Int. : Kinuyo Tanaka, Yoshiko Kuga, Tameon Otani, Eitaro Shindo.

1955. — YOKIHI (L'IMPÉRATRICE YANG KWEI-FEI). Eastmancolor.
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata). Shaw (Hongkong).
Sc. : Yoshikata Yoda et Matsutaro Kawaguchi.
Op. : Kohei Sugiyama.
Mus. : Fumio Hayasaka.
Int. : Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura, Sakae Ozawa, Eitaro Shindo, Yoko Minamida.

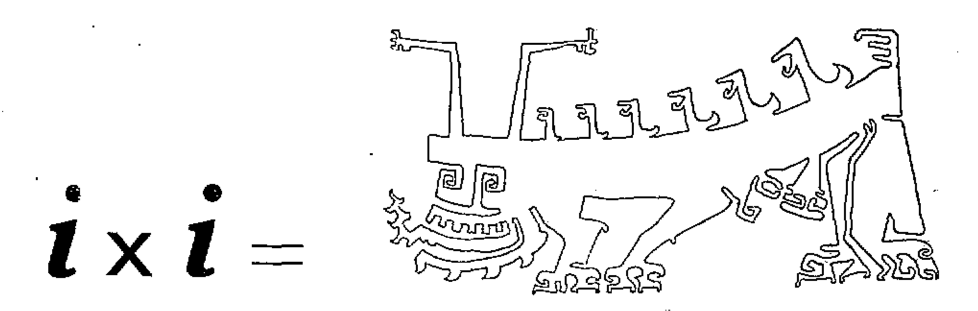
1955. — SHIN HEIKE MONOGATARI (LA SAGA DU CLAN TAIRA). Eastmancolor.
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Yoshikata Yoda et Masashige Naruzawa, d'après une histoire originale de Eiji Yoshikawa.
Op. : Kazuo Miyagawa.
Mus. : Fumio Hayasaka.
Déc. : Hiroshi Mizutani.
Int. : Raizo Ichikawa, Yoshiko Kuga, Naritoshi Hayashi, Michiyo Kogure, Ichijiro Oya, Mitsusaburo Ramon.

1956. — AKASEN CHITAI (LA RUE DE LA HONTE).
Prod. : Daiei (Masaichi Nagata).
Sc. : Masashige Narusawa.
Op. : Kazuo Miyagawa.
Mus. : Toshiro Mayuzumi.
Déc. : Hiroshi Mizutani.
Int. : Ayako Wakao, Machiko Kyo, Michiyo Kogure, Yasuko Kawakami, Hiroko Machida, Aiko Mimasu, Eitaro Shindo, Kenji Sugawara, Bontaro Miake, Toranosuke Ogawa, Hano Tanaka (5)

(3) Cf. n° 40, p. 9.
(4) Cf. n° 48, p. 10 et n° 73, p. 46.
(5) Cf. n° 77, p. 50.



L'Intendant Sansho (1954).



i x i =

par André Martin

MYSTÈRE D'UN CINÉMA INSTRUMENTAL

II. - Secrets de fabrication

CACHEZ LA CUISINE

Dans un article publié dans la revue britannique « Film », Alan Borshel enthousiaste, apprécia pleinement la valeur suggestive de *Blinkity Blank* en refusant de prêter la moindre attention aux procédés particuliers de l'auteur, qui, à son avis, ne concernent pas les spectateurs.

« Ce que vous ne devez pas faire, c'est partir avec cette idée que quelqu'un a ingénieusement gravé une pellicule avec un canif, une aiguille à coudre, un rasoir. Si c'est ce que le programme vous dit, écartez cette idée. Il est naturellement vrai que cette technique permet à McLaren d'utiliser des images isolées ou groupées et d'augmenter le contrôle des images. Il est vrai qu'il est en train de découvrir un nouveau terrain d'expression en pratiquant systématiquement une approche subjective de la persistance visuelle. Mais l'accent porté sur l'innovation technique, dans les notices concernant les travaux de McLaren est mal placé (1). Les nouvelles méthodes peuvent affiner ses moyens de communication, c'est ce qu'il a à communiquer qui est le plus important. »

Il est possible de paraphraser ou de commenter séparément l'objet des films de McLaren et leurs techniques. Il n'en reste pas moins que rarement, au cinéma, fond et forme ont été aussi liés. Vouloir négliger à tout prix les cris admiratifs des « spécialistes » ou vexer les jouisseurs trop soucieux des préparatifs ne change rien. Les plus réalistes ne peuvent se dispenser d'accorder aux techniques de McLaren un peu d'attention, parce qu'elles sont pratiques et se prêtent à d'innombrables applications.

Un demi siècle, au moins, nous sépare de la reconnaissance naturelle, officielle et définitive de la Recherche dans tous les sens, qu'elle soit pure ou appliquée. En attendant, le sort de la recherche cinématographique est précaire et non reconnu. Les expériences sous conditions de la belle époque du G.P.O., les productions indépendantes du British Film Institute, les tentatives insolites américaines ou les abstractions imprévues, venues de Pologne ou de Yougoslavie, doivent tout à la ruse ou à la fortune personnelle de leurs auteurs.

Il n'en est que plus impressionnant de constater que c'est à l'Office National du Film que revient l'honneur d'avoir créé, à l'intention de Norman McLaren,

(1) Rappelons que les notices explicatives concernant les films de McLaren sont souvent rédigées par lui.



Pour Eupalinos l'architecte, il n'y avait pas de détail dans l'exécution. Il nous importe que McLaren, aidé par Evelyn Lambart, ait appliqué avec un mouvement synchrone de la main, les textures du boogie final de *Caprice en Couleurs*, directement sur le film défilant sur un petit coussin spécial disposé sur la moviola.

un poste inconditionnel de chercheur cinématographique, et d'avoir instauré la première chaire d'esthétique cinématographique expérimentale. McLaren est le seul cinéaste au monde auquel son gouvernement, par un intermédiaire officiel, demande uniquement de découvrir des techniques nouvelles d'animation, pour les éprouver et en diriger l'application.

DE BELLES ET BONNES TECHNIQUES

Avec une machinerie supérieure constamment perfectionnée, avec des milliers d'artistes répartis suivant une division complète du travail, et en satisfaisant entièrement la demande avec une énorme production, Walt Disney a bâti un empire. Cette vigueur industrielle était nécessaire pour que l'*animated cartoon*, cantonné dans les limites d'un burlesque et d'une féerie dynamique s'affirme comme la forme la plus complète de l'histoire de l'art, mais aussi, malheureusement comme la plus stéréotypée. Mais cette puissance ne doit plus maintenant faire rêver, car elle suppose des monopoles et des habitudes d'économie dominante maintenant démodées. Disney vit actuellement sur sa cinémathèque et quelques nouveautés de moindre effort.

A la foule organisée de la manufacture disneyenne, McLaren oppose un travail presque solitaire, entraînant le cinéma d'animation dans une direction nouvelle, complètement différente de celle du cinéma coutumier. Il élimine le script, le storyboard, la conférence, la caméra, l'animation par intervalliste et même, dans certains cas, la prise de vue négative. Pour dessiner à même la pellicule il lui suffit de s'asseoir devant une table agencée à cet effet et de disposer d'un encrier et d'une plume. Il peut également, tout seul devant son œuvre pendant des semaines, enregistrer avec une caméra image par image, les phases successives d'un dessin au pastel qu'il modifie avant de prendre un nouvel instantané.

Cette réduction systématique de l'appareil créatif convenait particulièrement aux possibilités limitées du département d'animation de l'O.N.F. à ses origines. Elle permettait de répondre vite, sans dépenses excessives et avec l'intérêt cinématographique que l'on connaît à des demandes précises et utilitaires. Economiques et expéditives, les techniques originales de McLaren sont souples et peuvent facilement être enseignées. Se voulant au service de tous à l'O.N.F., McLaren répond volontiers aux questions que lui posent ses confrères et trouve toujours une solution ingénieuse. Certaines techniques d'animation qu'il a mises au point ont ensuite été appliquées dans de nombreux films réalisés à l'Office du Film.

Les ballets apparemment hermétiques et cocasses de McLaren cachent des moyens auxquels les éducateurs devront recourir, le jour où le cinéma éducatif et pédagogique voudra bien se débarrasser de certaines formes périmées de cartes et de diagrammes.

Il y a quelques années, la British Broadcasting Corporation, sentant ses émissions de Télévision Scolaire s'enfoncer dans une ornière coûteuse, essaya d'emprunter Norman McLaren à l'O.N.F. Mais le cinéaste refusa, précisant même au sujet de la Télévision scolaire : « *Je pense que le film a beaucoup plus de possibilités que la télévision, car on peut immobiliser l'image quand on veut, la ralentir, l'accélérer, la contrôler continuellement.* »

Certains problèmes très particuliers, posés par l'éducation de base, ont été résolus avec les techniques expéditives de dessin et de gravure à même la pellicule. Pour répondre à ces « commandes sociales », que Khrouchtchev ne désavouerait pas, les moyens normaux de production se révélaient impuissants. Car il s'agissait de diffuser, grâce à des projections lumineuses, parmi une population d'illettrés, des consignes sanitaires urgentes, en utilisant des artistes locaux, loin de toute source d'électricité, toute usine de développement ou de tirage. L'expérience chinoise et hindoue de McLaren a d'ailleurs été recommencée en Thaïland et en Haïti (par Dino Rigolo), méritant l'intérêt des plus réalistes.

CINEMA POUR CINEASTE SEUL

Les amateurs d'image d'Epinal se plaisent à évoquer le jeune débutant sans argent et sans caméra, réduit à dessiner sur des rouleaux de pellicule récupérée, débarrassée de son émulsion. Mais depuis ces essais lointains, aussi émouvants que ceux de Bernard Palissy, la position du pionnier s'est bien améliorée. Norman McLaren travaille toujours sans équipe, évitant à l'O.N.F. des frais énormes d'organisation, de personnel et d'outillage. D'abord, parce qu'il n'a aucune envie de se jucher au sommet d'une usine de mouvement dessiné. Et surtout parce qu'il veut travailler SEUL, ce qui en matière de cinéma d'animation ne peut être qu'une idée déraisonnable ou une véritable révolution.

L'expression libérée de McLaren appartient au cinéma d'avant-garde, mais à une avant-garde dont le non-conformisme n'est pas belliqueux et qui s'emploie à fomenter sa révolution sans profanation ni agressivité. Le refus de toute aide qu'affirme McLaren

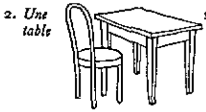
COMMENT RÉALISER DES DESSINS ANIMÉS SANS APPAREIL DE PRISE DE VUES

Norman McLaren

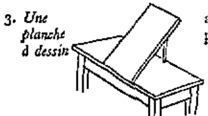
Dispositif:



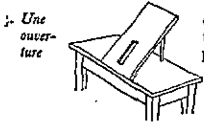
1. *Une chaise* pour le dessinateur.



2. *Une table* sur laquelle le dessinateur travaille.



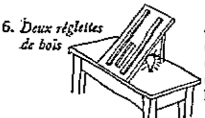
3. *Une planche à dessin* assujettie à la table solidement et sous un angle permettant de dessiner commodément



4. *Une ouverture* d'environ 50×250 mm (2×10 pouces), pratiquée dans la planche à dessin de façon à laisser passer la lumière.



5. *Une lampe, ou un miroir, ou même une grande feuille de carton blanc* que l'on place sur la table, derrière l'ouverture, comme source de lumière ou pour réfléchir la clarté du jour ou un éclairage par plafonnier.



6. *Deux réglettes de bois* que l'on fixe verticalement sur la planche à dessin, à une distance d'environ 90 mm (3½ pouces) l'une de l'autre, de façon à ménager entre elles, sur la planche à dessin, une cavité longitudinale qui encadre l'ouverture.

Pour réaliser des dessins animés sans appareil de prise de vues il faut...

pose irrévocablement tous les systèmes antérieurs de production de films d'animation comme une collection de servitudes inacceptables. C'est en les jugeant qu'il supprime les corvées insipides des intervallistes, l'esclavage du traçage et du gouachage, bref tous les subalternats indispensables qui encombrent les bagnes du dessin-animé sur cellulo.

Et le résultat de cette attitude n'est pas seulement économique. Pour McLaren, la solitude indigente du débutant est devenue la prudence volontaire d'un cinéaste qui tient à préserver, entre son film et lui, la tranquillité, l'intimité qui depuis toujours unissent le peintre et sa toile, le musicien et sa partition. En supprimant toutes les opérations déléguées qui peuvent séparer l'artiste de l'image qu'il crée et en altérer le style, McLaren contrôle plus parfaitement son travail et en préserve l'originalité, la spontanéité, jusqu'aux trouvailles les plus instantanées. La précarité des débuts est devenue une exigence essentielle.

Cette précarité d'ailleurs, lorsque l'on songe à l'outillage dont use actuellement Norman McLaren, n'est plus que théorique. Pour certains films, en partie tournés « sans camera », McLaren se sert justement d'une caméra d'animation quand il enregistre les fonds colorés en double bande. Il lui faut une tireuse à canal variable, pour décaler le trait du dessin par rapport au fond et obtenir une frange claire autour des traits de *Hen Hop* ou de *Dots et Loops*. Toute une partie de l'*Histoire d'une Chaise* a été retirée à l'envers après tournage, pour obtenir un effet de symétrie entre deux scènes. L'utilisation de multiples expositions ou de fondus calculés, dans des films comme *C'est L'Aviron* ou *La Poulette Grise*, atteint à une grande complexité.

La révolution pratique de McLaren n'est pas une rebellion, mais le choix conscient d'une direction différente. S'il a repoussé les travaux fastidieux du dessin-animé classique, c'est pour accepter de nouvelles disciplines et s'imposer des restrictions tellement sévères que peu d'artistes ont l'audace de suivre son exemple, dès qu'ils mesurent les difficultés de l'entreprise. Inventeur d'un métier qui exige un courage extraordinaire, McLaren a finalement beaucoup plus d'influence que d'émules.

UN CINEMA DES MOYENS

Il est difficile de prédire ce que sera un nouveau film de McLaren, car on ne sait jamais dans quelle branche expressive et technique nous allons retrouver perché ce prodigieux inventeur de *formes et de mouvements*. Il est facile de se perdre au milieu des matériaux tellement différenciés que ce cinéaste utilise et de craindre que ces démonstrations inclassables ne conduisent à une impasse.

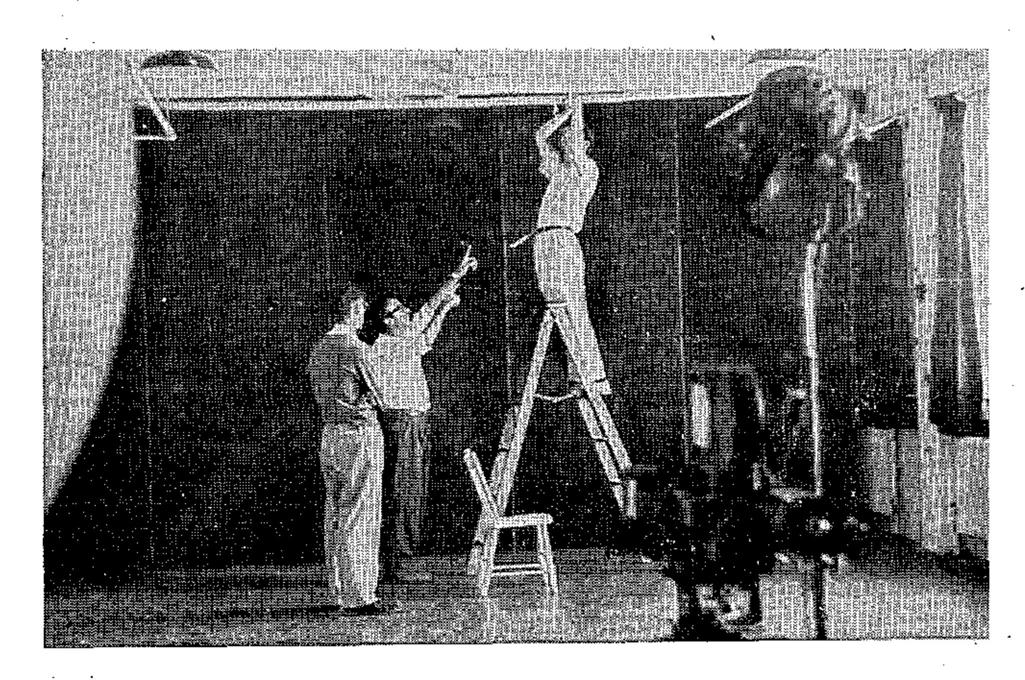
Les partisans d'un art plutôt stable en profitent pour stigmatiser les désordres d'une œuvre capable de toutes les extravagances et qui semble poursuivre l'innovation pour elle-même.

Le grand désordre d'une passion insatiable anime l'œuvre de McLaren. Mais cette curiosité ne s'applique pas sans épreuve. Pour McLaren, qui est cinéaste comme d'autres sont sourciers, la création d'un film est toujours une exploitation peu rassurante et dont l'issue est incertaine.

« Pendant toute la réalisation nous ne savons pas comment cela va tourner. Aussi, je préfère qu'à l'O.N.F., on n'annonce rien. Quand le film est terminé je rédige alors une note technique répondant à ceux qui écrivent à l'Office du Film pour savoir comment le film a été réalisé. » Ceci explique pourquoi l'on sait si peu de chose des nouveaux films de McLaren, avant de les avoir sous les yeux.

Mais l'œuvre de McLaren est bien autre chose qu'un bricolage schizophrénique mené par une technicité galopante. C'est en repartant toujours des prémices d'un cinéma créé à une image près, et qui nous a déjà donné des modes cinématographiques aussi différents que le dessin-animé américain, les marionnettes de Trnka ou les films de Cohl, que McLaren emprunte, chaque fois, une voie originale, créant s'il le faut un outillage, semblant, pour chaque film, inventer un nouveau cinéma. Depuis vingt ans, qu'il travaille, chacun de ses films se présente comme un pas irréversible, une acquisition définitive, jamais comme une exploitation pure et simple de procédés antérieurs.

Le cinéma de McLaren est essentiellement graphique. Son moyen d'expression préféré n'est d'ailleurs ni la parole ni l'écriture, mais le dessin. Tous les messages



Sur le petit studio de *Histoire d'une Chaise,* tout le monde fait tout, autour de McLaren cinéaste d'animation sans usine.

qu'il adresse à ses amis ont la forme de rébus, de tapisserie luxuriante à travers lesquels on lit quelques mots parcimonieux. Partitions musicales, notes, carnets de téléphone, plans, projets, sont remplis de bonshommes qui se courent après et d'objets impossibles à pattes de poule. Et tous ces dessins n'ont pas besoin d'être signés. Calligraphies anthropomorphiques, formes d'écritures dérivées et indiscrètes font penser à ce que Jean Cocteau appelle sa poésie graphique. McLaren tire également des encres, des couleurs brillantes et contrastées. Mais le plus fort intérêt de ses œuvres réside moins dans l'apparence plastique que dans le mouvement.

Les moralistes et les amateurs de romanesque se posent au sujet des films de McLaren la question des sentiments et cherchent à montrer que ses films contiennent une joie de créer contagieuse, des confidences et des obsessions biographiques. Pourtant, malgré la violence intime de certains symboles et la clarté de ses apologues, ce qui constitue sans doute la plus profonde originalité de l'œuvre de Norman McLaren est la plénitude instrumentale de son expression cinématographique.

Pour sortir d'eux-mêmes les poètes ont parfois recours au chanvre indien et à l'opium. L'excitant de McLaren est le cinéma image par image dont il ne peut se passer : « *Pour entreprendre un film, j'ai besoin d'être provoqué par un problème technique particulier.* » A ses yeux d'animateur, une distance immense sépare chacune des images du film et, entre chacune d'elles, peuvent venir se placer des prodiges d'initiative, de décision et de travail. On pense à la phrase de Wagner : « *J'ai composé* Tristan *sous l'empire d'une grande passion et après plusieurs mois de méditations théoriques.* »

McLaren travaille son instrument et en joue passionnément. Se servant de l'échelle théorique des images successives du film comme d'un clavier, il ne se lasse pas d'expérimenter, dans des œuvres courtes, brillantes et charpentées comme des toccatas, les infinies possibilités du mouvement déterminé à une image près. Il est parfois surprenant de constater à quel point les amateurs zélés

de cinéma se soucient peu de ce qui lui appartient en propre. Sans cela les recherches de McLaren devraient retenir leur intérêt dans la mesure où elles concernent la totalité du cinéma.

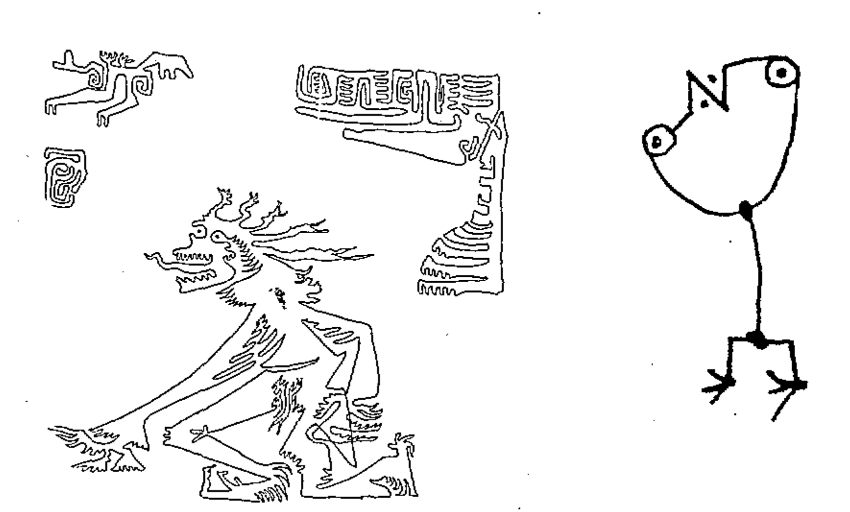
La solitude de McLaren devant ses films n'est pas seulement celle d'un artiste devant sa toile, d'un poète devant son texte, mais ressemble aussi à celle du savant aux prises avec les éléments matériels rebelles de sa recherche. Le mot préféré de ce cinéaste, dont les films se déroulent avec le naturel des associations d'idées, est *méthode*. C'est avec le souci constant de la technique et de l'instrumentation qu'il avance par tâtonnements et essais successifs. Avec un sérieux scientifique, il assemble des matériaux, enregistre leurs actions, compare un grand nombre d'essais, inventant des styles inédits de composition.

McLaren apporte dans ses recherches systématiques un sens très écossais de l'économie. Sans doute a-t-il gardé de sa jeunesse le sentiment que le gaspillage est un péché grave. Il ne jette jamais un papier, alors que l'O.N.F. ne lui a jamais refusé une rame de papier ou un dossier cartonné. De la même façon il conserve les traces de ses moindres tentatives. Connaissant le prix artistique d'un dessin calligraphié pour la première fois et qu'il est impossible de réussir de nouveau, il en conserve des milliers dans des classeurs étiquetés « animaux calligraphiques », « fleurs », « petit bonhomme », « lettres anthropomorphiques », « erotica ». On trouve déjà dans des planches de « News Animals » de 1952 les monstres aztèques de *Blinkity Blank*. McLaren garde tout ce qu'il trouve et pas seulement pour lui. « *Ça pourra servir à quelqu'un !* » Pour effectuer ses recherches il assigne des emplois ingénieux à tous les anciens pieds et supports d'appareils ou de caméra désaffectés. Il s'arrange pour que tous les objets aient plusieurs usages. De même il impose à son travail un double emploi, ne permettant pas à ses expériences de n'être pas également des divertissements présentables au public.

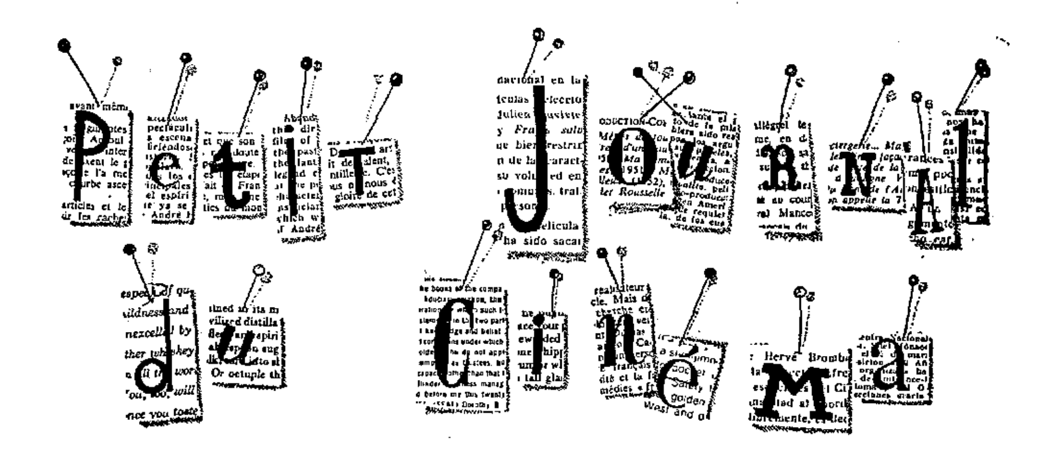
Pour réaliser ces conquêtes McLaren s'est imposé une ascèse plus comparable à celle des grands instrumentistes qu'au travail régulier des auteurs intarissables. Schumann eut un doigt paralysé en pliant sa main de pianiste à une volonté démesurée de progrès, d'exercice et d'expression. Les yeux fatigués de McLaren, l'excitation douloureuse et permanente qui l'animent répondent à une même impatience des limites.

(à suivre.) André MARTIN.

ERRATUM : Dans la légende de la photo page 41 du dernier numéro lire : *les dernières écritures pictographiques* au lieu de *photographiques*.



On trouve dans les cartons de McLaren des monstres frères de ceux qui apparaissent dans *Blinkity Blank* (à gauche) et sur les feuilles d'agenda, à côté des numéros de téléphone, des petits êtres vite dessinés.



MAX OPHULS CONTRE HITLER

Un soir, au début de 1940, à la Radio Française, Max Ophüls souhaita bonne nuit à Adolf Hitler, en langue allemande. Sur un fond musical joué très doucement — une vieille berceuse allemande, — auquel il adjoignit le tic-tac monotone d'un métronome, sa voix, insinuante et cinglante, monocorde et martelée s'éleva : « *Nous savons que vous souffrez d'insomnie, Monsieur le Chancelier. C'est réellement désolant. Vous devez certainement savoir que l'une des méthodes les meilleures et les plus éprouvées est de compter. Voulez-vous essayer ce système avec nous ? Un, deux, trois pays assassinés... quatre, cinq, six, sept... continuez, Monsieur le Chancelier... Comptez vos victimes en Autriche, 100, 200... celles d'Espagne et d'Allemagne, 100.000, 200.000... Vous ne pouvez pas dormir ? Continuons donc, vos victimes en Tchécoslovaquie, 800.000... 900.000... et celles de Pologne 1.000.000... 2.000.000... 3.000.000... quatre millions de victimes, Monsieur le Chancelier. Vous avez certes bien gagné le droit de vous reposer après cela... Vous pouvez avoir la conscience tranquille. Dormez bien et faites de beaux rêves. Bonne nuit, Adolf Hitler.* »

Cette émission, anonyme, eut évidemment un très grand retentissement. Une indiscrétion journalistique en révéla le nom de l'auteur qui, dès lors, se trouvait en France en danger de mort. Nous avons retrouvé ce texte dans le « Times » du 3 juin 1940. Lorsque, sa voiture retardée par le manque d'essence, Max Ophüls, sa femme et son fils s'embarquèrent pour l'Angleterre, les armées allemandes étaient à trente kilomètres... En lisant ce petit texte, les ophülsiens les plus attentifs auront pensé à Ustinov dans *Lola Montès* : « *Ecoutez la chanson, répétez avec nous...* » et à « *Combien d'amants Lola, combien ?... Ensemble, nous allons les compter...* » — F. T.

McCAREY CONTRE STALINE

Le 20 mars 1952 était présenté pour la première fois à New York le film le plus résolument anticommuniste de l'histoire du cinéma, *My Son John*, de Leo Mac Carey, sur un scénario de Mac Carey, Myles Connolly (auteur du dernier grand Capra, *State of the Union*) et John Lee Mahin (récent collaborateur de John Huston). Parmi les interprètes on notait Helen Hayes, Van Heflin et Robert Walker qui mourut avant la fin du tournage. Grand seigneur de Hollywood depuis *La Route semée d'étoiles*, Mac Carey connut le four le plus retentissant de sa carrière et abandonna les studios pendant cinq ans.

L'action a pour cadre une petite ville de l'Est — les extérieurs furent tournés près de Washington — et pour protagonistes une famille américaine de la middle-class. Les deux fils aînés, vont partir pour la Corée, le cadet John (Robert Walker) travaille à Washington. Aux premières images, John se dispute violemment avec son père, vétéran de la Grande Guerre, épris des idéaux américains. Pendant son absence à Washington, un policier vient enquêter dans sa famille et fait comprendre à la mère que John est en relation avec un parti étranger. A contre-cœur, la mère découvre la vérité et décide de dénoncer son propre fils qui a la bonne idée de mourir en temps opportun. Mais, avant d'expirer, il a enregistré un discours qui sera diffusé aux élèves de son ancienne Université et où il reconnaît s'être trompé, les exhortant à ne pas tomber dans les mêmes erreurs. Robert Walker n'ayant pu enregistrer le passage en question avant sa mort, dut être doublé.

Leo Mac Carey admet avoir voulu tourner un « *suspense d'idées en conflit* » et, ajoute-t-il, « *je crois que mon film est un passionnant commentaire sur certains aspects de la vie contemporaine* ». Selon Helen Hayes, le film fut une continuelle improvisation :

« *Nous n'avons pas tourné une seule scène du scénario original* ». En cours de tournage, Mac Carey déclarait : « *C'est mon premier Hitchcock. Tout le monde se moque de moi pour la façon dont, avant chaque prise, j'essaie d'imaginer comment Hitchcock la filmerait.* »

Dès 1947 Mac Carey avait paru à Washington devant le comité de Parnel Thomas. Sommé de s'expliquer sur les raisons du succès de *La Route semée d'étoiles* et des *Cloches de Sainte-Marie* en Union Soviétique, il répondit : « *Nous n'avons pas reçu un seul rouble pour ces deux films... Je crois qu'un personnage leur déplaisait.* » — « *Bing Crosby?* » demande le tribunal. « *Non, Dieu* ». Interrogé ensuite sur l'opportunité de produire des films anticommunistes, « *M. Mac Carey fut vague. Fort peu explicite. Il considérait le cinéma un grand art, Donald Duck un grand héros,* Les trois petits cochons *une grande réussite. Les films ne devraient pas prendre parti* » (in HOLLYWOOD ON TRIAL, de Gordon Kahn).

My Son John parvint jusqu'en Angleterre, *mais amputé d'une demi-heure.* Aujourd'hui Mac Carey a définitivement renoncé à faire du cinéma militant. Mais il vaudrait la peine de comparer dans quelque cinémathèque le mysticisme délirant de son film anti-rouge et la roublardise à froid d'un Alexandrov dans *Rencontre sur l'Elbe* : la mauvaise foi, comme la Foi, a ses degrés. — L. Ms.

KUBRICK CONTRE L'ARMEE

Lors de la guerre de 14, un général, pressé par l'opinion publique et le gouvernement français, doit remporter une victoire à n'importe quel prix. Il organise l'attaque d'une *position allemande réputée imprenable* : l'opération échoue et le général, accusant son régiment de lâcheté, exige qu'il passe en conseil de guerre. Un colonel réussit à réduire le nombre des inculpés à trois : l'un est désigné à la courte paille, l'autre parce qu'il est un ancien forçat, le troisième parce qu'il a été témoin de la couardise de son lieutenant. Les efforts du colonel pour sauver les trois hommes restent vains : le conseil de guerre les condamne à être passés par les armes.

Telle est l'intrigue du dernier film de Stanley Kubrick, *Paths of Glory*. Si le scénario est tiré d'un roman de Humphrey Cobb, il y a à l'origine une histoire authentique : les faits se sont passés à Sovain, le 17 mars 1915. Les « fusillés pour l'exemple », exécutés sur l'ordre du général Réveilhac, étaient quatre et non trois : les caporaux Maupas, Girard, Lefoulon et Lechat. Ils furent réhabilités, à titre posthume bien sûr, en 1934 ; vingt ans après !

Nous ne verrons probablement jamais ce film en France, d'autant que le gouvernement avait déjà refusé à Kubrick l'autorisation de le tourner ici. On rêve d'ailleurs de l'accueil qui lui serait réservé, après ce qui vient de se passer en Belgique.

Alors que *Paths of Glory* venait de sortir à Bruxelles, accueilli par un concert unanime de louanges, un groupe de spectateurs se mit un soir à siffler dès le début de la projection : les manifestants furent embarqués par la police et le calme revint. Vérifications d'identité : parmi les perturbateurs, un grand nombre d'officiers de réserve français résidant en Belgique et quelques anciens combattants belges. Le lendemain, la situation s'aggrava : nouvelles manifestations annoncées, coups de téléphone anonymes et menaçants à la direction du cinéma, démarches auprès du bourgmestre de Bruxelles, intervention de l'Ambassade de France auprès du Ministère des Affaires Etrangères et des autorités communales. Bref, le directeur de la salle fut convoqué par la police et « prié » de bien vouloir retirer le film de l'affiche. Ce qui fut fait.

Les étudiants bruxellois organisèrent alors une projection du film à la suite de laquelle ils déclarèrent qu'interdire *Paths of Glory* portait atteinte à la liberté d'expression. Ils parvinrent à ce que le film soit à nouveau affiché, mais leur victoire fut de courte durée : nouvelle interdiction au bout de quelques jours.

Plusieurs collaborateurs des CAHIERS ont pu *voir ce film plein de qualités* à Londres, à Rome, en Belgique, et même à Paris en projection privée. Nous en rendrons compte, de façon plus détaillée, dans notre prochain numéro. — C. B.

ANDRE BAZIN RECHERCHE tous documents (notamment récits, interviews et critiques) relatifs aux films tournés par Jean Renoir.

LE RETOUR DE L'HOMME INVISIBLE

Dans l'HEURE DE PARIS a été publiée une lettre de Jean Delannoy, en réponse au compte rendu par Serge Cazals de *Maigret tend un piège*. Voici un extrait, particulièrement significatif, de ce billet fort courtois : « *En ce qui concerne votre point de vue général sur mon film, puis-je me permettre de vous dire que je tiens pour un compliment le :* « pas de trouvaille technique ; pas une seconde de brio » ? *Cela prouve que mes efforts constants pour rendre invisible ma technique ont porté leurs fruits. Quand au brio, j'en hais jusqu'au nom.* »

Que Delannoy se rassure : il y a déjà un certain temps que ses films sont pour nous *invisibles* et sa personnalité *inexistante*. — R. L.

Ce petit journal a été rédigé par CHARLES BITSCH, ROBERT LACHENAY, LOUIS MARCORELLES et FRANÇOIS TRUFFAUT.

PHOTO DU MOIS



A quatre heures moins dix, le doigt du maître indique à Gérard Blain (en blouson de cuir) un point dans l'espace, sous l'œil attentif de Jean-Claude Brialy (à l'extrême gauche) et d'Edmond Beauchamp (à l'extrême droite). A l'œilleton, le caméraman Jean Rabier et derrière lui (en chandail clair) le chef opérateur Henri Decae.

TITRE : *Le Beau Serge*, premier long métrage écrit, produit et mis en scène par Claude Chabrol, ex-CAHIERS.

CARACTERE : Un drame paysan qui n'en est pas un, un mélo qui ne dit pas son nom, une amitié équivoque sans en avoir l'air, une liaison dangereuse sans danger. Voilà bien une œuvre qui échappe à toute classification. Que les exégètes affûtent leurs méninges : *Le Beau Serge* les attend de pied ferme. Une chose certaine : ce film en noir et blanc a été tourné dans le format panoramique 1,66.

SCENARIO : Son auteur le résume ainsi : « *Un type bien se conduit comme un salaud dans le même temps qu'un salaud se conduit comme un type bien; ils se croisent et se saluent.* » Quelques incidents les empêchent de le faire aussi vite qu'ils le voudraient.

REALISATION : Aux sept cents indigènes de Sardent (Creuse) se mêlent pour une durée de deux mois quelque trente cinéastes avec femmes, enfants, armes et bagages. Au bout de quarante-huit heures, tout le monde adopte, d'un accord tacite, le comportement du vieux broussard. Tournage en décors naturels, au soleil, sous la pluie, dans la neige. Mais toujours dans la bonne humeur.

INTERPRETATION : Gérard Blain (le salaud-type bien), Jean-Claude Brialy (le type bien-salaud), Michèle Meritz (la femme enceinte du salaud), Bernadette Lafont (Marie la salope), Jeanne Perez (l'ignoble aubergiste), Edmond Beauchamp (l'abominable beau-père), Claude Cerval (le curé ramolli) et André Dino (le docteur ramollo). Figuration assurée par les vitelloni locaux qui sont les seuls à pouvoir consacrer leurs journées entières au cinématographe : les autres vaquent. On pourra aussi reconnaître, au passage, le char à échelles, le four et les engins. — C. B.

LE CONSEIL DES DIX

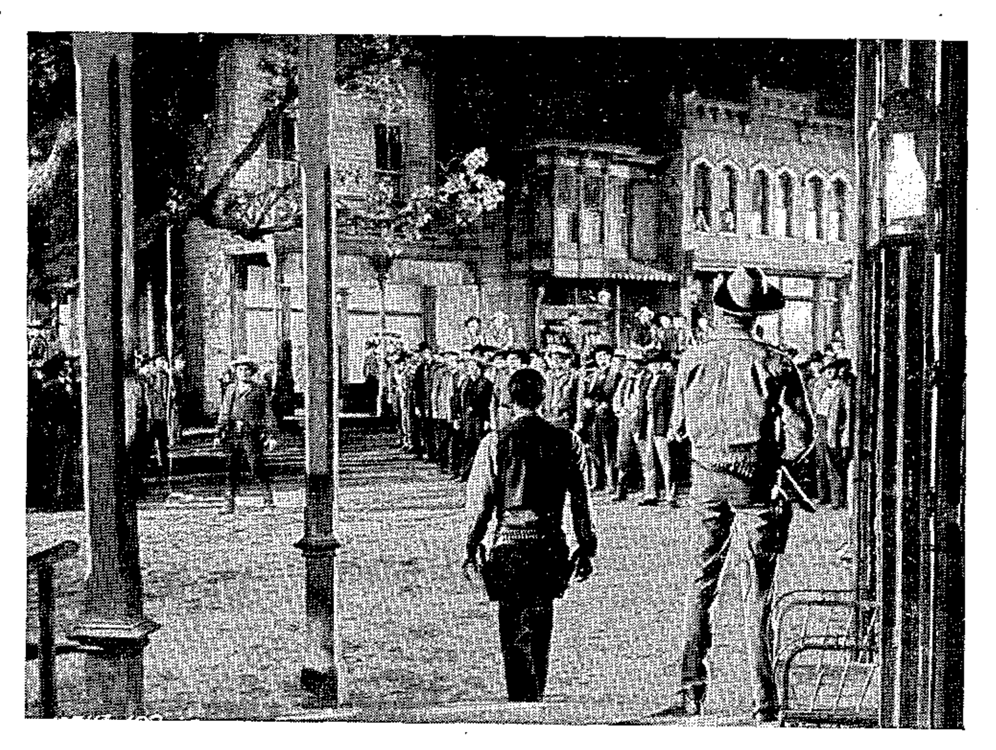
COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Robert Benayoun	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
J'ai le droit de vivre (F. Lang)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★
Les sensuels (M. Ritt)		★★★		★★★		★★	★★	★★★		★★
Du sang dans le désert (A. Mann)	★★★		★★	●	★★			★★★	★★★	★
Témoin à charge (B. Wilder)	★★	★★★	★	★★	★★	★	★★	★	★	●
Le disque rouge (P. Germi)		★★	★★	★	●	★	★			★★★
Embrasse-la pour moi (S. Donen)			★	●		★★★	★★	★★		●
Les *naufragés* de l'autocar (V. Vicas)		★		★	★	★	●	★★	★	
La blonde ou la rousse (G. Sidney)		★		★★	★		●	★		★
La nuit bestiale (H. Horner)				★★★	●		●	●		★★
Le pain de l'amour (A. Mattson)	★	★				●				★★
Les amants de Salzbourg (D. Sirk)				★				★★		●
Train d'enfer (Cy R. Endfield)				★		●		●		★★
Les échappés du néant (J. Farrow)	●			●				★		★
Meurtres sur la 10e avenue (A. Laven)			●	●				★		★
La petite hutte (M. Robson)		●		●	●	★	●	●		●
Thérèse Etienne (D. de la Patellière)	●	●		●	●	●			●	★
La bonne tisane (H. Bromberger)	●	●	●	●		●		●	●	●

Sachez que : *Bonjour tristesse* « produced and directed by Otto Preminger » fait l'unanimité — une fois n'est pas coutume — au sein de la rédaction des CAHIERS — sinon parmi les Dix.

LES FILMS



(De dos) Anthony Perkins et Henry Fonda dans *The Tin Star* d'Anthony Mann.

Faire un western

THE TIN STAR (DU SANG DANS LE DESERT), film américain, en VistaVision, d'Anthony Mann. *Scénario :* Dudley Nichols, d'après un sujet de Barney Slater et Joel Kane. *Images :* Loyal Griggs. *Musique :* Elmer Bernstein. *Interprétation :* Henry Fonda. Anthony Perkins, Betsy Palmer, Michel Ray, Neville Brand, John McIntire, Mary Webster. *Production :* William Perlberg — George Seaton, 1957. *Distribution :* Paramount.

Il y a deux catégories de cinéphiles, ceux qui sont venus au cinéma par amour de l'aventure filmée et principalement du *western*, et puis il y a les autres, les convertis tardifs qu'un prêche particulièrement éloquent d'André Bazin, ou une mission provinciale d'André Martin ont réussi à récupérer. Il serait vain de prôner les uns au détriment des autres ; les ciné-clubs et les revues spécialisées comprennent d'excellents représentants issus de ces deux formations différentes. Cependant si je ranime un peu aujourd'hui cette querelle aimable, c'est que cette dualité a fortes chances d'être la base du débat que peut soulever le dernier film d'Anthony Mann, *The Tin Star*.

Entendons-nous bien. Tout le monde s'accorde à porter aux nues, et à juste raison, des westerns qui s'entourent de toutes les garanties artistiques nécessaires, comme *Johny Guitare, Bronco Apache*, *Rancho Notorious* ou *Red Ri-*

ver (à noter que des œuvres comme *High noon*, 3 *h.* 10 pour *Yuma* singent ces garanties, sans les offrir réellement). Cependant, de vieux routiers continuent leur besogne sans se soucier des modes, déversant sur le marché des produits estimables. Il s'agit de John Ford, de Raoul Walsh, d'Allan Dwan, de quelques autres et d'Anthony Mann. Leurs films ont la caractéristique commune de défier toute critique et de rendre bêtes en général ceux qui en parlent. Pour transiger, une seule méthode : plagier les mœurs de l'Ouest américain, c'est-à-dire soit se montrer avare de ses paroles, à l'instar du vieux cow-boy, soit utiliser des ruses d'Indiens, c'est ce qu'avait fait Rieupeyrout dans son excellent bouquin.

Cela dit, voici quelques raisons d'avoir le western « dans la peau » :

Sa simplicité évangélique, biblique même. Dans un western, il n'y a pas un homme et une femme, il y a l'Homme, la Femme, et autour d'eux la nature aride impersonnelle, aussi désolée qu'au premier jour de la création, pour reprendre l'expression consacrée. La psychologie du westerner s'établit simplement en fonction des sept péchés capitaux, ses croyances tournent autour des trois vertus théologales. Les possibilités dramatiques du western sont infinies... cependant les moyens de créer l'illusion sont simples, et l'illusion d'autant plus parfaite que les subterfuges sont rares. On peut refuser Venise, Paris, New York, le pittoresque facile, on ne peut nier une pénéplaine, un synclinal ou un anticlinal. On peut mépriser Yves Saint-Laurent, Balmain, Jean-Louis ou Travis Benton, mais on ne peut nier une vêture de peaux de bêtes. Tout concourt à l'économie. Les vastes espaces de l'Ouest, par leur dépouillement même, ont la présence de la cellule du *Condamné à mort*.

Un pèlerinage aux saines vérités. Pour l'Américain évidemment, mais pour le Français aussi qui, dans sa jeunesse, préféra la panoplie du parfait petit cow-boy à celle du parfait petit mousquetaire, le cadre du western présente une vision raccourcie, simplifiée, purifiée du monde dans lequel il vit. Les petites villes de l'Ouest sont, à cet égard, remarquables. Symboliques, rudimentaires, pour le nomade elles représentent surtout un toit (cf. Monty Clift, dans la *Rivière rouge*). Pour le sédentaire, elles représentent l'ordre établi, la Justice (le shérif), le Commerce (la banque). Tout naturellement, les grands problèmes qui agitent l'Amérique contemporaine viennent s'y inscrire. Le racisme, le fascisme, le panaméricanisme, la coexistence pacifique étaient latents dans des films tels que *La Flèche brisée*, *Quatre étranges cavaliers*, *Fort Alamo*.

Le western se prête très aisément à la parabole ; transposez en termes western le canal de Suez, la guerre d'Algérie, l'opération Sakiet, et vous verrez si la situation ne vous apparaît pas d'une incroyable crudité.

Les westerns, comme tous les films tournés en extérieurs, ont des accès de sincérité inégalables. Nulle part, plus que dans ces films, on n'est sensible au parallélisme entre l'entreprise qu'est la fabrication d'un long-métrage et l'histoire que l'on entreprend de raconter. En dehors du studio, il est impossible, ou presque, de tricher avec le temps, l'heure, aussi bien que le climat ; la notion de parcours est sans cesse présente. Plus que dix jours de tournage, mais aussi plus que dix jours pour arriver à Abilene ; il faut traverser la rivière rouge avant les crues du printemps, mais attention aux échéances de fin de mois ; Jim a une flèche dans l'épaule, mais la vedette a 39 de fièvre. Bon gré mal gré, les techniciens, les artistes qui recréent la vie se trouvent un peu dans la situation de leurs héros, la réalité flirte avec la fiction. Le metteur en scène assiste à cette conspiration des éléments, il ne tient qu'à lui de laisser glisser entre les feuilles de son strict découpage la part de Dieu, et d'accepter la concurrence de l'autre créateur. Ainsi, tout naturellement, ce qui est l'apanage des grandes réussites, l'œuvre deviendra, à la fois, œuvre pleinement concertée et journal occasionnel de l'œuvre. C'est une des forces notamment de *La Partie de Campagne* et de *La Règle du Jeu*. Ce qui est valable pour les auteurs l'est aussi pour les interprètes. Anthony Mann nous confiait : *Les acteurs atteignent à bien plus de vérité en extérieurs. Dans un studio, tout est calme, tout est construit en prévision de la scène, les lumières sont allumées et on joue sa scène... Mais si l'acteur doit la jouer au sommet d'une montagne, au bord d'un fleuve ou dans une forêt, il y a le vent, la poussière, la neige, le craquement des branches qui l'interrompent, qui l'obligent à se donner plus : il devient plus vivant.*

Voilà à peu près ce qu'apprécie consciemment ou inconsciemment l'amateur

de western, voilà aussi pourquoi ces généralités pouvaient être dites à l'occasion d'un compte rendu de *Tin Star*.

Anthony Mann a fait quelques chefs-d'œuvre qui pouvaient satisfaire tout à la fois la sensibilité et l'intelligence. Il les a fait en collaboration avec deux des plus grands scénaristes américains : Borden Chase et Philip Yordan. Pendant un certain temps, on a pu envisager la pluralité du talent d'Anthony Mann, car les scripts de ces deux écrivains, confiés à des cinéastes de seconde zone, *Le Roi des Iles, Joe Macbeth,* ne donnaient pas grands résultats. Eh bien non, Anthony Mann n'est pas un créateur, aucun humanisme ne jaillit de l'ensemble de ses films. Pourtant c'est un très grand metteur en scène. Le scénario de *The Tin Star* est de Dudley Nichols qui travailla avec John Ford de nombreuses années. Il est digne d'un vieux routier malin et consciencieux. Il reprend deux thèmes chers au vieil Ouest : l'amitié d'un aîné pour son cadet (*La Rivière rouge, l'Homme qui n'a pas d'étoile, l'Ombre des Potences*) ; celui du sacrifice à la société, grandeur et servitude du shérif (*La Poursuite infernale, le Shérif, etc.*). Malheureusement, un peu partout ces thèmes ont été beaucoup exploités et surtout poussés plus loin. Cependant, Anthony Mann a fait sur une histoire presque banale un travail de mise en valeur remarquable.

Nulle part mieux qu'ici où, hélas, l'attention du spectateur n'est pas détournée par une action forte, on n'a eu l'occasion d'apprécier ce sens de l'espace qu'il possède à un si haut degré. Le choix des décors, le bureau du shérif aux trois pans extérieurs, les mouvements d'appareils latéraux qui donnent à la pierre et au staff une profondeur inaccoutumée, font d'Anthony Mann un metteur en scène à trois dimensions.

Claude de GIVRAY.

Le vrai coupable

YOU ONLY LIVE ONCE (J'AI LE DROIT DE VIVRE), film américain de FRITZ LANG. *Scénario :* Graham Baker, d'après Gene Towne. *Images :* Léon Shamroy. *Musique :* Alfred Newman. *Interprétation :* Henry Fonda, Sylvia Sidney, Barton McLane, Jean Dixon. William Cargan, Guinn Williams. *Production* : Walter Wanger, 1936.

Voici revenu, après vingt ans d'absence, l'un des plus beaux films de l'histoire du Cinéma. Pour ceux qui en disconviennent — il y en a — je reprendrai simplement cette phrase de Jacques Rivette, à propos de *Beyond a Reasonable Doubt : « Qui ne sort bouleversé de ce film, ignore tout, non seulement du cinéma, mais aussi de l'homme. » Invraisemblable vérité* peut être considéré, en effet, comme un remake approfondi de *J'ai le droit de vivre*.

Ici comme là, l'homme s'agite dans un monde où la nuit règne en maîtresse. L'ombre a envahi la lumière; pis, *la lumière a totalement absorbé l'ombre,* ne laissant d'elle-même qu'une fausse lueur, une trompeuse apparence. Ouatée, vitreuse, glauque, elle enveloppe les hommes d'un éternel brouillard qui les force à vivre dans un univers clos. (Photo d'aquarium dans le second, brumes, fumées lacrymogènes, vitres embuées, pluies, dans le premier.)

Telle me semble être la « forme imaginante » de toute l'œuvre de Fritz Lang. La plus importante de ses conséquences : l'absence de dualité dramatique (chère à un Murnau ou un Hitchcock) entre l'ombre et la lumière. Ce qui conduit à la pure tragédie, à l'intérieur de laquelle renaît cette dualité. L'homme porte en effet les stigmates de sa malédiction. Il *erre* dans un monde à jamais privé de la véritable lumière dont la nostalgie le tourmente. Désespérément, mais en vain, il tente de trouer cette carapace opaque pour retrouver la clarté à laquelle il aspire; il *refuse* d'accepter la malédiction qui fait de lui un éternel condamné à mort.

Nous entrons ainsi de plain-pied dans le monde tragique de la nécessité absolue. Le sort de l'homme étant arrêté, immuable, il ne peut y avoir, ni drame ni progression, seulement constat de faits successifs qui découlent d'une situation, constat du piétinement furieux d'un prisonnier qui se heurte sans espoir aux murs de sa geôle.

Fritz Lang met en scène comme une araignée tisse sa toile : tout y est implication. Une image — où chaque cho-



Henry Fonda et Sylvia Sidney dans *You only live once* de Fritz Lang.

se se situe à une place de tout temps destinée — détermine la suivante. Ainsi, Sylvia Sidney remplit le réservoir d'essence, nous savons qu'elle la vole; le plan suivant, en effet, montrant les deux pompistes bras levés, on les devine sous la menace du revolver d'Henry Fonda. L'accusation d'invraisemblance, si souvent avancée contre Fritz Lang, me semble donc dénuée de tout fondement. Comment pourrait-il y avoir invraisemblance puisque aucun fait ne se produit qui ne soit déduction d'un fait précédent ? Prenons l'exemple des biberons qui ont tant choqué de bons esprits. Fonda termine une lettre à sa belle-sœur pour lui donner rendez-vous : dans le même temps on entend les vagissements du nouveau-né, ce qui implique que cette naissance a été annoncée au début de la lettre. Faut-il alors s'étonner que dans l'attente des fugitifs, on ait préparé, par le réflexe le plus naturel du monde, la nourriture de l'enfant ? On pourrait justifier de la même manière la présence du revolver sous le matelas de l'infirmerie.

Monde terrifiant, où le hasard n'a pas de prise, où règne la stricte nécessité. Dès lors, si chaque plan implique le ou les suivants, les tous premiers plans de chacun des films de Fritz Lang doivent contenir en prémisses toute l'œuvre entière. Les pommes, la femme, le discours qui ouvrent *J'ai le droit de vivre* sont là comme symboles de la tragédie d'Adam et Eve à laquelle nous allons assister. Volonté de retrouver le paradis perdu, refus d'accepter la malédiction, refus qui mène à la révolte, et conduit l'homme à accomplir l'acte qui justifie, même à ses yeux, cette malédiction. Dès lors, son sort de réprouvé accepté, le couple vit un aperçu du bonheur paradisiaque que seule la mort lui apportera définitivement.

Qui ne voit par exemple que la mort du pasteur est deux fois nécessaire ? L'homme, par pur orgueil, clame son innocence (que l'on se souvienne dans la prison des regards de Fonda à l'éclat implacable, regards qui définitivement ont absorbé l'ombre). Il ne peut accepter la grâce qu'on lui tend, car, innocent à ses propres yeux, il estime qu'il n'a pas à la recevoir. Mais, de son

côté le prêtre, comme le directeur de journal d'*Invraisemblable vérité* est coupable de présomption en croyant pouvoir apporter la grâce de ce qui est irrémédiable : cette véritable trahison de sa mission mérite nécessairement la mort. Toute autre explication, sociale, psychologique, réduit en mélodrame ce qui n'est que pure tragédie.

Jean DOUCHET.

L'œil gauche et l'œil droit

THE ADVENTURES OF HAJJI BABA (LES AVENTURES DE HADJI), film americain en CinemaScope et en DeLuxe, de DON WEIS. *Scénario* : Richard Collins. *Images :* Harold Lipstein. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* John Derek, Elaine Stewart, Thomas Gomez, Amanda Blake. *Production :* Allied Artists, Walter Wanger 1954. *Distribution* : Festival Film.

Il y a, pour voir ce film, à tout le moins deux points de vue possibles.

L'un serait, par exemple, celui de Robert Lachenay, qui ne se rend jamais au cinéma sans promener en poche un exemplaire, maintenant bien écorné de la « Psychopathia Sexualis ». Voici quelques-uns des addenda qu'il pourrait donc apporter à son célèbre dictionnaire :

Hypoesthésie : Hadji, qui a la carrure, mais aussi les longs cils et les yeux veloutés de John Derek, proclame, dès la première séquence, qu'il accepterait toutes les jolies filles — « si elles voulaient bien de moi ! » Effectivement, toutes les scènes d'amour sont entièrement menées par ses partenaires féminines. La Reine des Amazones lui fait comprendre, en termes aussi peu voilés qu'elle l'est elle-même, que sa vie dépend de sa virilité. « Je puiserai ma force en toi », répond Hadji. Plus tard, il ne se décidera à parler d'amour à la belle princesse Fawzia que lorsque, suspendus l'un et l'autre entre ciel et terre, il sera incapable d'esquisser la moindre étreinte. Aussitôt libéré, il renie précipitamment ces tendres propos, prend le large au plus vite, et c'est quasi de force, qu'il est expédié de nouveau à la conquête de sa dulcinée abusive : encore, pour ce faire, adopte-t-il l'apparence d'un Saint-Homme, qui a fait vœu de pauvreté, de silence et, bien sûr, de chasteté.

Homosexualité féminine : la tribu des guerrières, farouches ennemies du sexe dit fort. *Virilisation par le travesti :* la princesse Fawzia se costume en garçon — ce qui nous offre, avec Hadji, déguisé lui-même en moine, une scène d'amour fort imprévue. *Exhibitionnisme du vêtement ;* les invraisemblables tuniques des amazones, compromis entre les « burlesques » de Broadway, la Fille de la Jungle et *La Couronne de fer ;* ou le petit ensemble persan d'Elaine Stewart.

Ne nous arrêtons pas en si bon chemin ; place à la *Nécrophilie :* le personnage d'Amanda Blake, nouvelle Antinéa, qui ficelle ses amants au-dessus des ravins et les y laisse pourrir doucement. « Vous m'avez privés de ma vengeance », dit-elle devant le cadavre du tyran, et son regard est gourmand, gourmand...

Sadisme enfin ; les demoiselles de compagnie sont jetées dans des bains brûlants par leur accariâtre maîtresse. Ligotées sur des lits moelleux, elles se voient bastonner délicatement la plante des pieds. Les belles esclaves ont les chevilles enchaînées à de pesants madriers. Quant à Elaine Stewart, elle en prendra elle aussi pour son grade, ondulant au-dessus de son abîme : « Pitié ! — Pas de Pitié », répond une de ses consœurs ; « je te traiterai comme tu m'as traitée ! » Et hop, dans les airs...

On pourrait ainsi continuer longtemps ; mais passons à l'autre point de vue, celui de l'amateur de bonne foi, qui ne s'embarrasse pas de pareilles subtilités, et prend son plaisir à suivre un film d'aventures alerte, de bon goût (ou plutôt, du bon « mauvais goût » des *comics*), et de couleurs plaisantes, qui n'est pas sans faire penser à quelque vieux Fairbanks, prestement modernisé ; ne retrouve-t-on pas d'ailleurs au générique le nom de notre vieil ami Don Weis, dont nous n'avons pas oublié l'adorable *I love Melvin,* et qui, l'ingrat, nous délaisse à présent pour les téléviseurs d'outre-flotte.

Mais peut-être les deux points de vue ne sont-ils pas inconciliables ? — s'il est vrai qu'au cœur de tout cochon, il y a un metteur en scène qui sommeille.

François MARS.

Malaise en terre promise

NO DOWN PAYMENT (LES SENSUELS), film américain, en CinemaScope, de MARTIN RITT (1). *Scénario :* Philip Yordan, d'après un roman de John McPartland. *Images :* Joseph La Shelle. *Musique :* Leigh Harline. *Décors :* Walter M. Scott et Eli Benneche. *Interprétation :* Joanne Woodward, Sheree North, Tony Randall, Jeffrey Hunter, Cameron Mitchell, Partrica Owens, Barbara Rush, Pat Hingle. *Production :* Jerry Wald. 1957. *Distribution :* 20th Century-Fox.

Les Etats-Unis jouissent actuellement d'une prospérité sans exemple dans l'histoire d'aucune nation. Mais il ne s'ensuit pas pour autant que les Américains soient plus heureux que les autres peuples. Il y a un nombre illimité de choses qui peuvent continuer de tourmenter un homme, une fois qu'il a atteint le summum du confort matériel. Tantôt, paradoxalement, il se sent frustré de ce que ses affaires ne soient pas encore plus florissantes. Tantôt, c'est son niveau social qui le préoccupe : du fait que de spectaculaires ascensions soient possibles — et que, par conséquent, il ne puisse s'en prendre qu'à lui seul en cas d'insuccès — il est constamment sans repos : « *Personne ne doit plus suer sang et eau pour gagner sa vie — pour* bien *gagner sa vie* », dit un des personnages au début du film. « *Pas chez nous. Pas aux Etats-Unis.* »

Nous sommes dans une petite ville résidentielle de banlieue, en Californie, où vraiment personne n'a l'air de suer sang et eau. Elle correspond à ce que les sociologues américains pourraient appeler « la moyenne de la classe moyenne » (bien que le standard de vie de ses habitants réserverait à ceux-ci une place considérablement plus élevée dans l'échelle sociale de n'importe quel pays d'Europe). Toutes les maisons sont neuves et achetées à crédit. (« *No down Payment* » : on ne paie pas comptant). Tous les couples qui y vivent sont jeunes. Ils ont l'air charmant, amical, ouvert...

A mesure que nous en apprenons davantage sur les personnages, le tableau s'assombrit. L'un (Tony Randall) est un buveur invétéré. Il semble constamment torturé par des rêves de grandeur. Il refuse un travail fixe pour un commerce de voitures d'occasion qui lui permet de gagner une énorme commission, *certaines semaines*. Mais les mauvaises semaines sont les plus nombreuses et, alors, il tombe dans un tel état de dépression qu'il se met à boire et à courir les femmes. Un autre (Cameron Mitchell) est un ancien combattant couvert de décorations. Mais, originaire d'une famille de pauvres fermiers du Sud, il est visiblement mal adapté à son nouveau rang social, susceptible jusqu'à en devenir hargneux, toujours sur la défensive, blessé dans son orgueil par la moindre offense souvent imaginaire... Lui aussi est un insatisfait, dans son travail de gérant d'une station-service, mais ce n'est pas une question d'argent. Il s'imagine que le poste de chef de police de la petite ville, qu'il convoite, lui vaudra plus de respect. Le fait est qu'il a besoin d'un uniforme pour se donner de l'assurance. Aussi, lorsque ce poste lui échappe, devient-il une menace pour la ville même, dont il se proposait de se faire le défenseur. Le troisième personnage, d'espèce encore plus courante, est un ingénieur que sa femme pousse à obtenir une place au rayon des ventes de la firme pour laquelle il travaille, parce que le salaire y est plus élevé. Enfin, le quatrième couple est en lui-même un couple heureux et bien équilibré, mais il est tiraillé par une décision difficile à prendre : doit-il être le premier à aider un Japonais-Américain à acquérir des biens dans son entourage, au risque de voir les valeurs dépréciées par la suite ?

En dépit d'une fin arbitraire et un peu trop optimiste, la qualité maîtresse du film est sa volonté d'aborder en toute honnêteté un problème nouveau : les pressions et les angoisses qui assaillent les hommes *après* avoir atteint la prospérité. Pour les Européens, il

(1) Martin Ritt est l'un des représentants les plus brillants du groupe des cinéastes venus de la Télévision. Son premier film *A Man is Ten Feet Tall* (*L'Homme qui tua la peur*) est l'histoire d'une amitié entre un jeune blanc délinquant et un jeune noir. Son troisième film *The Long Hot Summer*, d'après « Le Hameau » de Faulkner, sera présenté au festival de Cannes.



No down Payment de Martin Ritt.

présente le mérite supplémentaire de donner un aperçu fidèle d'une certaine Amérique, non la moins authentique. Peut-être nous montre-t-il aussi une page de l'Europe de demain. Au fur et à mesure que le standard de vie s'améliorera en Europe et que l'échelle sociale s'assouplira, des problèmes de ce genre verront le jour.

Richard GRENIER.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

La romance d'un tricheur

WITNESS FOR THE PROSECUTION (TEMOIN A CHARGE), film américain de BILLY WILDER. *Scénario :* Billy Wilder et Harry Kurnitz, d'après la pièce d'Agatha Christie. *Images :* Russel Harlan. *Musique :* Matty Malneck. *Interprétation :* Charles Laughton, Marlène Dietrich, Tyrone Power, Elsa Lanchester, John Williams. *Production :* Theme Pictures (Edward Small-Arthur Hornblow Jr), 1957. *Distribution :* Artistes Associés.

On a beaucoup parlé à propos de *Témoin à charge* du dernier Lang. A tort : un retournement de situation de dernière minute ne peut suffire à justifier de tels rapprochements. Du point de vue de la technique policière, *Invraisemblable Vérité* poursuivait un

suspense irréprochable, alors que l'artifice saute aux yeux ici dès le départ. Pourquoi ? Parce que Billy Wilder, excellent technicien, est doublé en quelque sorte d'un tricheur. En voulant faire mouche à tout prix, il détruit les cadres du genre auquel il s'attaque : le roman-policier-problème, simple jeu d'où toute psychologie disparaît au profit d'une mécanique rigoureuse. C'est en vain qu'il prétend insuffler une apparence de vie à des personnages imaginés uniquement en vue d'une astuce finale. Il perd sur les deux tableaux. Sa réalisation sans invention, mais aussi sans failles, ennuie prodigieusement, alors que la pièce d'Agatha Christie se laissait voir. Il s'embarrasse d'un humour douteux, sans arriver à faire croire aux protagonistes : l'avocat cardiaque, l'infirmière-virago bavarde, etc. Les brefs retours en arrière soulignent lourdement tout ce qu'il y a de conventionnel dans un genre plein de décadence. Et le retournement final tombe à plat. Comparé à ce film, *Invraisemblable Vérité* devient, contrairement à son titre, un modèle de réalité, et aussi d'honnêteté. Car Fritz Lang joue le jeu, il double l'astuce finale d'un suspense moral et adapte son style aux exigences du genre. Il n'oublie pas que le roman-problème est avant tout un jeu d'ordre intellectuel et moral.



Tyrone Power et Marlène Dietrich dans *Témoin à charge* de Billy Wilder.

On a également évoqué, à propos de *Témoin à charge*, le *Procès Paradine*. Là aussi, il convient de ne pas s'arrêter sur les apparences. L'invention cinématographique d'Hitchcock interdit toute comparaison.

Colette qui écrivit un récit intitulé « *L'Assassin* » aimait à dire : « *Il y a toujours un moment dans la journée, quand le travail est fait, la besogne abattue, où il est bougrement agréable de dire : faites avancer le roman policier. Quand il est réussi et qu'il vous absorbe, on passe une bonne heure, on se laisse détendre à son insu.* » Certes, Billy Wilder, en nous offrant *Témoin à charge*, n'affiche aucune prétention. Mais on ne peut dire que son film soit vraiment réussi. — F. H.

Une bonne copie

THE WAYWARD BUS (LES NAUFRAGES DE L'AUTOCAR), film américain en CinemaScope de Victor Vicas. *Scénario :* Ivan Moffat, d'après le roman de John Steinbeck. *Images :* Charles G. Clarke. *Musique :* Leigh Harline. *Interprétation :* Joan Collins, Jayne Mansfield, Dan Dailey, Rick Jason, Betty Lou Keim, Dolorès Michaëls. *Production :* Charles Brackett, 1957. *Distribution :* 20th Century-Fox.

De tous les films de Victor Vicas que nous avons vus, c'est nettement le meilleur. Trente fois meilleur que *Double Destin* et quarante fois que *Je reviendrai à Kandara*. Mais, hélas ! cela ne veut pas dire que Victor Vicas va en s'améliorant. Car son dernier film, *Cinq secondes à vivre*, tourné cet hiver à Londres, est pire que tous.

A quoi devons-nous alors ce qui fait des *Naufragés* un spectacle agréable, sans plus mais agréable ? Aux personnages de Steinbeck ? On peut en douter, encore qu'ils soient plus sympathiques et moins esthètes (c'est-à-dire en l'occurrence moins faussement « naturels ») que ceux de « Tortilla Flat » ou de « La Rue de la Sardine ». Mais pour ma part, je crois plutôt que le charme inattendu qui se dégage de quelques scènes (celle par exemple entre Rick Jason et Joan Collins dans leur chambre) vient de que l'on peut appeler la « machinerie hollywoodienne ». Elle est aujourd'hui bien essoufflée, et se

détraque souvent, mais elle peut encore porter ses fruits. Et c'est le cas ici.

Les Naufragés de l'Autocar, produit par le rusé vétéran Charles Brackett, et filmé avec bonhomie par Vicas après avoir été refusé par tous les metteurs en scène de la Fox, prennent un petit aspect de devoir bâclé qui est loin d'être déplaisant. C'est du petit art. On n'aura pas tort d'applaudir Rick Jason, un nouveau visage qui sera le Christian Marquand américain ; Jayne Mansfield, en aimable et potelée pin-up de province ; Joan Collins, tragédienne pour snack-bar ; et Dolores Michaels qui mérite un film entier fait sur elle, et dialogué pour elle, par John O'Hara. — J.-L. G.



Rick Jason et Joan Collins dans *Les Naufragés de l'Autocar* de Victor Vicas

Cache-cache

CRONACHE DI POVERI AMANTI (CHRONIQUE DES PAUVRES AMANTS), film italien de CARLO LIZZANI. *Scénario* : Amidei Dagnino, Lizzani et Mida, d'après le roman de Vasco Pratolini. *Images* : Gianni di Venanzo. *Musique* : Mario Zafred. *Interprétation* : Anna Maria Ferrero, Antonella, Lualdi, Cosetta Greco, Marcello Mastroianni, Wanda Capodaglio. *Production* : C.S.P.C. 1953. *Distribution* : Les Films du Centaure.

Il m'est impossible de dire du mal de ce film, que je n'aime pas. Car, pour en dire du mal, il faudrait que le film soit. Or, de toute évidence, il n'est pas, au point que j'en arrive à m'interroger sur l'exactitude de la seule définition possible du cinéma « tout ce qui est mis sur pellicule ». Qu'est-ce que cette chronique, sinon une course-poursuite, infernale pour le spectateur, un jeu de cache-cache avec le cinéma où le chercheur et le cherché ne se rencontreraient jamais ?

Des pirouettes — refus de montrer les personnages de face, scènes psychologiques inachevées ou interrompues par un événement extérieur dénué de tout intérêt —, des avantages involontaires — la construction très compliquée contraint le spectateur à d'intenses réflexions et retours en arrière nécessaires à la compréhension de l'histoire, et lui fait heureusement perdre de vue l'écran — masquent presque complètement cette *aspécificité* cinématographique. Presque complètement, car l'une des rares scènes traitées franchement, celle de la liaison entre Anna Maria Ferrero et Marcello Mastroianni, apparaît d'une affligeante banalité. Le mot fin s'inscrit sur l'écran avant la venue de la première image.

Devant une telle nullité — au sens premier du mot, en rien péjoratif — nous ne pouvons être ni pour ni contre, car Lizzani n'est et n'y est ni pour, ni contre personne. Il nous fait oublier qu'il s'agit d'un film ambitieux, sympatiquement antifasciste, situé politiquement, primé à Cannes, unanimiste — il raconte la vie d'une douzaine d'habitants d'une rue florentine de 1925 — car, s'opposant par sa mise en scène aux intentions du scénario, il révèle son insincérité, tout en desservant une noble cause.

Bien sûr, il reste la photographie, moins laide que celle de *Dans les faubourgs de la ville*, qui avait, lui, le mérite, s'il restait raté, de sa valeur incisive sur le plan politique (le marxisme n'est jamais anodin, ni *statique*), la présence d'Antonella Lualdi, qui n'est hélas pas dirigée du tout : Lizzani est fondamentalement incapable d'évoquer l'amour. Que nos positivistes y découvrent l'amour fou, voilà qui nous laisse, tout comme la *Chronique*, sans mot. — L.M.

Ces notes ont été rédigées par FEREYDOUN HOVEYDA, JEAN-LUC GODARD et LUC MOULLET.

COURRIER DES LECTEURS

Un grand nombre de nos lecteurs ont accompagné leur liste des « dix meilleurs films » de commentaires, suggestions ou critiques à l'adresse du contenu, ou de la présentation des CAHIERS. *Commençons, selon l'usage, par ces dernières.*

Si vous le voulez bien, je vais profiter de cette lettre pour vous donner mon point de vue sur votre série d'articles à propos de « l'Affaire Confidential ». Votre caricature de M.M. sur la bouche d'air chaud est positivement extraordinaire. Et cependant, je ne suis pas d'accord sur la nécessité de tels articles dans *notre* revue. C'est la première fois que vous entrez, de vous-mêmes ou par personne interposée, dans la vie privée des artistes (qu'ils soient U.S. ou autres, cela m'est égal). J'ose espérer que c'est la dernière.

Car j'estime qu'en dehors de la valeur artistique pure des hommes et des femmes que nous voyons sur nos écrans, nous n'avons pas à parler d'eux. Nous n'avons pas le droit d'entrer dans leur vie privée (je n'y trouve d'ailleurs aucun intérêt). Si d'autres le font, ne nous en rendons pas complices, par pitié. Critiquez-les en tant qu'artistes. C'est votre métier. Je serai toujours là pour y applaudir des deux mains.

JEAN MONGINOT, *Marseille.*

Que notre correspondant se rassure. L'intérêt des CAHIERS *pour la vie privée des vedettes est tout aussi tiède que le sien. Mais c'est un fait que cette dernière intéresse le cinéma, lequel ne sort pas tout armé de la cuisse de Jupiter et sait même à l'occasion faire feu de ce bois-là* (Cf. Une étoile est née, La Comtesse aux pieds nus, *et même* Lola Montès). *Et puis le recul observé par Kenneth Anger habille cette matière crue d'une patine respectable. Et puis, enfin, une fois n'est pas coutume...*

La politique des auteurs est sujette à moins de charges que les années précédentes. On reproche surtout à notre registre d'admirations de n'être pas assez étendu.

Une chose étonnante : votre mépris pour Kurosawa. *L'idiot* est pratiquement sublime, bien que non sous-titrée la vue de la plupart des scènes nous entraîne par sa violence, par son lyrisme ou son intensité dramatique. Le *Macbeth* que j'ai eu la chance de voir à la Cinémathèque me semble prodigieusement intéressant et inoubliable. Par contre un Mizoguchi, comme la *Dame de Musashino* non sous-titrée, vous laisse dans un profond ennui. Méfiance : 200 films ne peuvent être marqués du génie. « Par ailleurs le cinéma est une industrie. » Evitez de louer ou de démolir systématiquement l'œuvre d'un metteur en scène. Kurosawa en est un, et des plus grands.

MICHEL CIMENT, *Paris.*

Il y a une lacune que même l'indulgent Bazin n'a pas voulu combler : Daves, le sublime Daves n'a pas l'honneur de vos colonnes. Je connais trente cinéphiles qui trouvent *La Dernière Caravane* admirable et les dix minutes de Felicia Farr dans *3 h. 10 pour Yuma* (esquinté par vous avec mauvaise foi) sont ce que le cinéma nous a offert de plus fort peut-être cette année.

Illisible, *Sceaux.*

Extrayons d'une lettre un peu plus ancienne, cette brève mais éloquente défense d'un de nos auteurs préférés.

Un excellent et chaleureux « raccourci » d'Henri Agel sur Howard Hawks dans « LA VOIX DES PARENTS (février 1957) m'amène à vous écrire ces quelques mots. J'ai vu cinq fois *The Big Sky* (*La Captive aux yeux clairs*) et dans des endroits fort divers; cela m'autorise à vous dire que c'est un film qui plaît à tous les publics. Dans ces conditions, le silence qui entoure une telle œuvre est assez surprenant (d'une manière générale vous n'avez pas fait tellement de progrès en ce qui concerne Hawks). Vous m'excuserez de vous poser cette question : y a-t-il seulement une copie de *Big Sky* à la Cinémathèque ? Sinon, sans vouloir d'emblée faire accepter Hawks en bloc, je crois qu'il est urgent de convaincre sur ce point Langlois et quelques autres, s'il est vrai qu'ils aient aimé *Only angels have wings* et qu'ils ne rejettent pas à priori le western. Et, je le répète, cela ne me semble pas si difficile. Je voudrais pouvoir, dans quelques années, retrouver ce film, le plus beau à mon avis tourné sur l'amitié et *« le pacte qui unit les hommes de la même trempe »*. et certainement — je cite encore Agel — « *l'un des plus profondément humains et poétiques du cinéma d'outre-atlantique* «. La parallèle entre Corneille et Hawks est très juste, à condition de ne pas le pousser trop loin. Hawks est beaucoup plus près des « primitifs », Corneille est déjà bien « évolué ». Le rapprochement avec les anciens Grecs me satisfait beaucoup plus en définitive. J'éprouve à la vision de certains films de Hawks la même joie (le mot n'est pas trop fort) qu'à la lecture de Sophocle. J'ai lu récemment quelques phrases sur ce dernier qui m'ont éclairé et je les reproduis : « *Il triomphe dans la stricte économie, dans l'équilibre, dans l'harmonie : discipline peut-être sévère, mais qui préserve le naturel. Il marie la grâce à la puissance, et la grandeur, chez lui, est inséparable de la simplicité. Si savant qu'il se révèle à l'examen, son art ignore la crispation, l'inquiétude.* » L'univers de Sophocle est certes

plus tragique, mais je ne crois pas qu'il y ait une véritable différence de nature avec celui de Hawks. Quant à la noblesse, l'insolence (le personnage d'Antigone, Teucer dans « Ajax ») et la ruse (Ulysse) il est tout aussi loisible de la retrouver chez les Grecs que chez Corneille.

On peut parler du grand optimisme de Hawks; c'est celui de tout art où se révèle la foi en l'homme (présente également dans les comédies de l'auteur pourtant plus amères) et il n'est que trop vrai, hélas ! que ce sentiment semble à peu près perdu en Europe (si l'on en juge par les œuvres d'art). Voilà pourquoi ce cinéaste laisse indifférents nombre d'esprits pénétrants et lucides, d'une méfiance maladive envers les sentiments forts.

P. M.

Voici enfin, émanant d'un collaborateur de POSITIF, *cette réponse à l'article de François Truffaut.*

Mon cher Truffaut,

J'ai lu ton article sur POSITIF avec une certaine satisfaction. Non que j'approuve toutes tes prises de position. Mais, t'attaquant à ton tendre ennemi Kyrou, tu démasques tes batteries. J'aime ton bouillonnement et ta façon, violente et passionnée, de défendre le cinéma. Mais enfin, quoi? Te faut-il toujours inventer des monstres imaginaires pour illustrer tes opinions?

Il ne m'appartient pas de défendre POSITIF, même si je n'y collabore qu'occasionnellement. Mais, ayant l'honneur d'être cité dans ton article, je te communique ces quelques remarques. Ta mécanique pour « démonter » POSITIF ne présente rien de neuf. Les citations tronquées (dont la mienne), les références à des auteurs extra-cinématographiques, etc..., tout cela revient sous la plume de plus d'un polémiste. Je ne te reproche pas cette méthode. Les pères jésuites ne nous ont-ils pas enseigné à tous deux qu'on pouvait se permettre certains écarts A.M.D.G. ?

En identifiant POSITIF à Kyrou, il semble que tu admettes implicitement que les CAHIERS reviennent à toi. Ne fais-tu pas des CAHIERS un autre bloc « monolithique » : « *comparés à ce bloc les* CAHIERS *risquent d'apparaître sans ligne définie* ». En face du « *Nous autres à* POSITIF », tes amis et toi écrivez : « LES CAHIERS *n'ont pas l'habitude...* », « Depuis longtemps nous appelons de nos vœux... », « *C'est maintenant une tradition pour l'équipe des* CAHIERS*... etc.* ». POSITIF par-ci, LES CAHIERS par-là. Pour constater l'unité « inébranlable » de votre groupe, il suffit de jeter un coup d'œil sur *le Conseil des dix*, où tes amis, pratiquant à outrance la politique dite des auteurs, émettent des avis sensiblement identiques.

Une lecture de n'importe quel numéro de POSITIF révèle l'existence d'îlots d'opinions divergentes, tout comme aux CAHIERS. Il est facile de te renvoyer la balle. Les CAHIERS sont seuls à avoir compris le sens du message de la *Terre des Pharaons*, de *L'Ardente Gitane* et autres *Faux coupables*.

Tu peux reprocher à Kyrou ses références à la prétendue théorie de l'*amour fou*. Oui c'est tout un poème. Mais crois-tu que tes allusions à la Bible ou à la métaphysique chrétienne soient plus amusantes? Je suis heureux que tu entreprennes des lectures modernes comme celle de « Mythologies ». Mais je regrette que tu ne t'intéresses pas davantage à un poète tel que Maïakovsky, ce qui t'aurait évité d'attribuer à Ado Kyrou la phrase : « *La barque de l'amour*, etc. ». Je suis d'accord avec toi pour m'élever contre l'anti-esthétisme de Kyrou et pour dénoncer le ton intolérant qui le rend à la fois si schématique et si virulent. Mais le même ton, à peu de chose près, ne se retrouve-t-il pas sous la plume de tes amis : « *Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c'est Nicholas Ray...* », « *Je ne crains pas de comparer...* », etc.

A quoi bon, dès lors, continuer ce jeu de renvois? Pourtant, avant de clore ma lettre, je voudrais revenir sur Barthes que tu sembles affectionner en ce moment. Je ne suis pas de ses partisans. Mais je ne puis m'empêcher de citer ce passage de son livre : « *Les mythes ne sont rien d'autre que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse qui fait que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour, comme si ce dût être pour tous les temps.* » Dans ces conditions, ne crois-tu pas que tes amis et toi fabriquez autant de mythes que Kyrou et les siens? Toi-même tu es devenu en quelque sorte un mythe. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'entendre parler à ton sujet un Leo Joannon ou un Delannoy.

Nous avons chacun nos travers. Kyrou récrit les règles du savoir-vivre, acceptant ou refusant de serrer les mains des metteurs en scène. Seguin donne dans la physiologie, en mesurant l'intérêt des films au tour de hanches et à la longueur des jambes des actrices. Rohmer prétend retrouver le marbre sous le celluloïd. Rivette sacrifie tout au jansénisme de la mise en scène. Chabrol se passionne pour les âmes tentées par le diable. Tu donnes le pas à l'âge et à la sincérité des auteurs. Bazin pratique une sorte d'analyse existentielle. Quant à moi je vois partout des martiens... etc. Sur des plans divers nous projetons au dehors notre moi et prétendons avoir raison. Après tout pourquoi pas ?

F. HODA,
critique cinématographique de FICTION.

FILMS SORTIS A PARIS DU 29 JANVIER AU 25 FÉVRIER 1958

5 FILMS FRANÇAIS

Ascenseur pour l'échafaud. — Voir note d'Eric Rohmer dans notre numéro 80, page 59.

La Bonne Tisane, film d'Hervé Bromberger, avec Raymond Pellegrin, Madeleine Robinson, Bernard Blier, Estella Blain, Roland Lesaffre, Henri Vilbert. — Défaite sur les deux fronts : les ambitions réalistes de Bromberger-Sigurd ne valent pas plus cher que les conventions du suspense policier.

Ces dames préfèrent le mambo, film en Franscope de Bernard Borderie, avec Eddie Constantine, Pascale Roberts, Véronique Zuber, Lise Bourdin. — Fin de série d'une des plus noires séries du cinéma français.

Maigret tend un piège, film de Jean Delannoy, avec Jean Gabin, Annie Girardot, Olivier Hussenot, Jean Desailly, Gérard Séty, Lucienne Bogaert. — Succès commercial mérité. Delannoy fait convenablement son travail, Gabin aussi. Les dons du second l'emportent haut la main sur ceux du premier.

Thérèse Etienne, film en CinemaScope de Denys de la Patellière, avec Françoise Arnoul, James Robertson Justice, Pierre Vaneck. — Denys de la Patellière à qui nous avons fait l'honneur de quelques notes, n'aura droit cette fois-ci qu'à la note zéro.

13 FILMS AMERICAINS

The Adventures of Hajji Baba (Les Aventures de Hadji). — Voir critique de François Mars dans ce numéro page 55.

Back from Eternity (Les Echappés du néant), film en RKO-Scope de John Farrow, avec Robert Ryan, Anita Ekberg, Rod Steiger. — Film d'aventures type de série B sur le thème traditionnel du petit groupe humain isolé dans une nature hostile. Aucun poncif ne manque au rendez-vous, mais le tout conserve le charme de la convention.

Bundle of Joy (Le Bébé de Mademoiselle), film en RKO-Scope et en Technicolor de Norman Taurog, avec Eddie Fisher, Debbie Reynolds, Adolphe Menjou. — Remake de *Mademoiselle et son bébé* de Garson Kanin. — Ne déroge pas à la règle ordinaire de l'affadissement.

No Down Payment (Les Sensuels). — Voir critique de Richard Grenier dans ce numéro page 56.

The Enemy Below (Torpilles sous l'Atlantique), film en CinemaScope et en DeLuxe de Dick Powell, avec Curd Jurgens, Robert Mitchum. — Partie de cache-cache stratégique entre un sous-marin allemand et un destroyer américain. Le suspense reste sous l'eau.

Interlude (Les Amants de Salzbourg), film en CinemaScope et en Technicolor de Douglas Sirk, avec June Allyson, Rossano Brazzi, Marianne Cook. — Réservé aux fanatiques de Douglas Sirk, ce film pousse encore plus loin qu'*Ecrit sur du vent* l'esthétique de la bande dessinée, mais n'en conserve le baroquisme que dans les trois minutes finales. A travers la trame ultra-conventionnelle des amours de la jeune américaine et du beau chef d'orchestre européen aux tempes grises, perce par instant une certaine vérité sur quelques facettes de la psychologie féminine.

The Little Hut (La Petite Hutte), film en Metrocolor de Mark Robson, avec Ava Gardner, David Niven, Stewart Granger. — Film dont les prémisses sont fort déplaisantes, mais qui, par le moyen terme, non moins déplaisant, des interdits puritains, donne à la pièce de Roussin une apparence de subtilité. Réalisation quasi britannique. Ava bâille un peu.

Pal Joey (La Blonde ou la Rousse), film en Technicolor de George Sidney, avec Rita Hayworth, Frank Sinatra, Kim Novak. — Troisième mouture, puisque le roman de John O'Hara avait déjà subi le stade intermédiaire de la comédie musicale. Une cynique histoire de gigolo devient ainsi le conte attendrissant d'un Lancelot de la chansonnette. Doit être vu, non pour la mise en scène de Sidney, au pittoresque trop facile, mais pour l'admirable Frank Sinatra, qui s'y promène comme chez lui.

Slaughter on 10th Avenue (Meurtres sur la dixième avenue), film d'Arnold Laven, avec Richard Egan, Jan Sterling, Dan Duryea. — Canevas connu de la lutte des dockers contre les gangs syndicalistes du Waterfront. Scénario à trame documentaire. Le tout ne sort pas du registre terne de la série, mais sans déshonorer notre ami Zugsmith, à qui nous continuons de faire confiance.

The Tin Star (Du Sang dans le désert). — Voir critique de Claude de Givray dans ce numéro page 51.

The Wayward Bus (Les Naufragés de l'autocar). — Voir note de Jean-Luc Godard dans ce numéro page 58.

The Wild Party (*Nuit bestiale*), film de Harry Horner, avec Anthony Quinn, Carol Ohmart, Kathryn Grant. — Des Wild Ones de pacotille. Décourage tout commentaire : démence ou infantilisme? Les fous tristes valent-ils mieux que les enfants attardés?

Witness for the Prosecution (*Témoin à charge*). — Voir note de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro page 57.

5 FILMS ANGLAIS

Les Ballets Bolshoï. — Voir note de Louis Marcorelles dans notre prochain numéro.

Breakin' the Circle (*Rapt à Hambourg*), film de Val Guest avec Forrest Tucker, Eva Bartok. — Ce récit d'un enlèvement dans une grande ville portuaire ne rompt pas le cercle vicieux du conformisme.

Hell Drivers (*Train d'enfer*), film en VistaVision de C. Raker Endfield, avec Stanley Baker, Herbert Lom, Peggy Cummins. — Cette brutale histoire d'un duel entre camionneurs s'embourbe peu à peu, malgré le savoir-faire hollywoodien de Cyril Endfield, dans le marécage de la mièvrerie britannique.

The Long Haul (*Les Trafiquants de nuit*), film de Ken Hugues, avec Victor Mature, Diana Dors, Patrick Allen. — Histoire de contrebande avec Diana Dors, la plus fausse de toutes les fausses Marilyn.

The Man in the Sky (*Flammes dans le ciel*), film en Metroscope de Charles Crichton, avec Jack Hawkins, Elisabeth Sellars, John Fitzgerald. — Exploit d'un pilote d'essai.

2 FILMS ITALIENS

Padri e Figli (*Pères et fils*), film en Cinescope de Mario Monicelli, avec Vittorio De Sica, Marcello Mastroianni, Antonella Lualdi, Marisa Merlini. — Ce film met en présence quatre générations de personnages. La qualité du jeu est fonction inverse de l'âge. Enfants épatants, adolescents acceptables, adultes faibles, grands-parents exécrables. Notations assez justes dans un contexte conventionnel. Le meilleur cinéma italien dans le pire cinéma américain.

L'Ultimo Paradisio (*Paradis des hommes*), film en Ultrascope et en Ferraniacolor de Folco Quilici. — Show exotique.

2 FILMS SUEDOIS

Hasthandlarens Flickor (*L'Heure du désir*), film de Egil Holmsen, avec Georg Fant, Birger Malmsten. — Bâti sur l'éternelle trame naturiste avec le maximum de paresse et de timidité.

Karlekens brod (*Le Pain de l'amour*), film de Arne Mattson, avec Folke Sundquist, Sissi Kaiser, Georg Rydeberg. — Adapté d'un roman, ce film ressemble à du mauvais théâtre, tant le style en est archaïque. Deux ans de retard ont suffi à le faire rassir.

1 FILM ALLEMAND

Zur zwei groschen Zartlichkeit (*Call-girls*), film de A.M. Rabenaldt, avec Claus Holm, Kay Fischer, Ingmar Zeisberg. — Sur l'ordinaire canevas, un peu plus soigné que d'habitude.

1 FILM SOVIETIQUE

La Forêt vivante, film en Sovcolor de S. Kozminsky, B. Asmous, A. Missouria, B. Gheviskman. — Documentaire pour enfants, réalisé avec la compétence ordinaire des Soviétiques en la matière.

UNE NOUVEAUTÉ EN MATIÈRE DE CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE

La collection encyclopédique du cinéma

Beaucoup de cinéphiles, de dirigeants de ciné-clubs, de professeurs aussi, ont souvent souhaité l'existence d'une collection d'études cinématographiques, de prix modique, présentées de manière pratique, suffisamment denses pour être complètes, qui puissent suffire à la masse des cinéphiles et guider vers des ouvrages plus copieux, mais plus ardus aussi, ceux qui désirent approfondir leurs connaissances.

Or, voici que vient de sortir de presse la 12e brochure de la Collection Encyclopédique du Cinéma, brochure consacrée à Ingmar Bergman.

Cette collection est due à l'initiative du Club du Livre de Cinéma (Paris-Bruxelles), qui publie régulièrement, sous forme de publication périodique bimensuelle, des brochures illustrées de 16 à 24 pages, format 13,5 x 21,5, sur papier simili-couché. Les meilleurs critiques et spécialistes y collaborent.

Chaque brochure est une sorte de monographie, donc une étude centrée sur un seul sujet et réalisée, à l'instar d'un livre, par un auteur unique. Ainsi sont étudiés les grands créateurs du cinéma dont chaque titre présente une synthèse de tout ce qu'il importe de savoir du *style, de l'œuvre et de la pensée* d'un cinéaste important, avec filmographie complète et de nombreuses photos. Certaines brochures composeront une série intitulée *Panorama du Cinéma* dont chaque titre sera consacré à une période d'un cinéma national, voire à un cinéma national entier, selon son importance. Il s'agit donc de grouper sous cette rubrique une Histoire du Cinéma dont la parution en fascicules permettra une tenue à jour plus facile. Mais l'œuvre des créateurs, pas plus que l'histoire du cinéma, ne pourraient justifier le titre ambitieux de *Collection Encyclopédique du Cinéma* si une série n'abordait l'ensemble des problèmes et connaissances cinématographiques qui ne peuvent être classées dans les deux premières séries nommées. Aussi certaines brochures trouveront place sous la rubrique *Aspect et connaissance du Cinéma* en abordant l'étude de chaque genre cinématographique, de chaque école, des rapports du cinéma et des autre arts, de certains aspects du cinéma ainsi que des éléments de son langage. Des reliures mobiles, éditées périodiquement, respecteront ces grandes classifications et permettront aux cinéphiles de ranger commodément les brochures par rubrique, à mesure de parution.

Titres parus : 1. ROBERT BRESSON, par Henri Agel; 2. JOHN HUSTON, par Paul Davay; 3. JEAN RENOIR, par Paul Davay; 4. VITTORIO DE SICA, par H. Agel; 5. LUIS BUNUEL, par Luc Moullet; 6. MARCEL CARNE, par J. Meillant; 7. ROBERT ALDRICH, par René Micha; 8. RENE CLAIR, par Gilbert Salachas; 9. FEDERICO FELLINI, par Geneviève Agel; 10. LA FEMME A L'ECRAN, par Jacques Siclier; 11. S. M. EISENSTEIN, par Jean Mitry; 12. INGMAR BERGMAN, par Jacques Siclier.

A l'impression : MAX OPHULS, par Claude Beylie (en 2 vol.) ; RENE CLEMENT, par Jacques Siclier.

En préparation : JEAN GREMILLON, par Henri Agel; JACQUES BECKER, par Claude Beylie; ERIC VON STROHEIM, par Jean Mitry; LA JEUNE GENERATION DU CINEMA FRANÇAIS, par André Labarthe; CINEMA ET THEATRE, par Paul Davay; CINEMA ET ROMAN, par René Micha, etc.

CHAQUE BROCHURE A 120 F.

Le prix de ces brochures est extrêmement modique puisqu'il est fixé à 120 fr. en France (10 fr. belges en Belgique). *On peut, d'autre part, s'y abonner contre paiement de* 2.200 fr. en France pour 20 brochures à paraître consécutivement. L'abonnement se souscrit à partir de n'importe quel numéro. (Versement, pour la France, au C.C.P. Paris 2.522-38 de J. Meillant, 41 *bis*, rue Condorcet, Paris (9e). En Belgique, l'abonnement fixé à 175 fr. pour le pays seulement, est à verser au C.C.P. 527.26 du Club du Livre de Cinéma, 37, rue Ph.-Baucq, Bruxelles 4.)



Cahiers du Cinéma - Noël 1957

JEAN RENOIR

Nouvel entretien avec Jean Renoir, textes de Jean Renoir, biofilmographie critique, 60 photographies inédites. Ce numéro est encore disponible à nos bureaux et peut vous être adressé contre la somme de 400 francs.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

146, Champs-Elysées — PARIS (8[e])
R. C. Seine 57.B.19.373.

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8[e] (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 1[er] trim. 1958.

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 250 FRANCS